J.- E. Cirlot

pintura gótica europea

Diputació de Barcelona
Xarxa de Biblioteques Populars
1218557623

nueva colección labor

J.- E. Cirlot

pintura gótica europea

BIBLIOTECA POPULAR
CANET DE MAR

nueva colección labor

Flanagann Privatecopie

Primera edición, 1969
Segunda edición, 1972

R. 17340

© Editorial Labor, S. A. Calabria, 235 - 239 Barcelona - 15
Depósito legal: B. 14055 - 1972 Printed in Spain
Grafos, S. A. Arte sobre papel. Paseo Carlos I, 157 Barcelona-13

Para José Gudiol
con amistad y reconocimiento

Flanagann Privatecopie

Prefacio

El autor ha trabajado varios años en esta obra, preparándola de modo no sistemático, no sólo por trabajos situados en la misma trayectoria, sino por la creciente fuerza que ejercía sobre su mente lo que muy bien cabe denominar «llamamiento de lo gótico». Si no emprendió antes esta tarea acaso fue por temor ante las dificultades que entrañaba; en la actualidad, un libro como éste ya no puede ser obra de especialistas ni de investigación, sino que ha de corresponder a lo que, bastante peyorativamente, se llama «obra de divulgación».

Por la amplitud de la época gótica y la del dominio geográfico que se abarca, dada la extensión de este libro, su aspecto descriptivo habrá de constreñirse a reflejar lo esencial, aunque existe el hecho de que, en el arte de la Edad Media, las lagunas son mucho más considerables, con frecuencia, que lo conocido, y solamente con alusiones a otros géneros artísticos —miniatura, vidriera, etc.— pueden llenarse, en parte, los huecos que aparecen en la pintura sobre tabla y mural que constituye el verdadero objeto de este estudio, como al de la mayoría de monografías sobre pintura gótica.

Las destrucciones a lo largo de los siglos han sido inmensas, y lo que resta seguramente no es superior a dos o tres por ciento de lo que existió. Destrucciones no causadas por el tiempo, como habitualmente se dice con eufemismo, sino por los hombres. Debidas a veces a hechos fortuitos: incendios, devastaciones en conflictos militares, y en ocasiones a un mero impulso destructor ciegamente ejercido, y, con gran frecuencia también —inverosimilitud—, a ese género de «destrucción pacífica» que llevaron a cabo los propietarios de las obras, cuando las juzgaban pasadas de

Flanagann Privatecopie

moda, encalando muros para volverlos a decorar con nuevas obras más a tono con los nuevos tiempos, o entregando determinado retablo al carpintero para que lo convirtiera en bancos. El porcentaje que antes hemos señalado resulta muy disminuido aún en determinados países. Por ejemplo, Inglaterra. Cuando, en 1534, Enrique VIII rompió con la Iglesia romana, esto fue la señal para que los iconoclastas comenzaran una implacable tarea de destrucción que duró siglos, especialmente reactivada en el segundo tercio del siglo XVII, en tiempos de Cromwell (1649-1660), aunque ya unos años antes, en 1643-1644, William Dowsing anota en su diario: «Destruimos mil pinturas supersticiosas...». Y si esto afecta al arte de tema religioso, la sustitución —y destrucción de lo precedente— fue en el arte profano la regla normal en casi todos los tiempos y países. En fechas más recientes, nuevos acontecimientos políticos, revoluciones que no sabían organizarse ni con frecuencia combatir a sus verdaderos enemigos, sí supieron dar fin de tesoros artísticos nacionales. En Francia, en los años 1789-1799, en 1830 y en 1848 debieron de aniquilarse miles de obras de arte de todos los géneros, no sólo góticas, desde luego. En España, baste citar dos hechos: la destrucción de los sepulcros reales de Poblet, en 1835, y el incendio del monasterio de Sigena en 1936, del que sólo una parte, en mal estado, ha podido salvarse. En Alemania, la Reforma y las guerras de religión subsiguientes determinaron asimismo cuantiosas destrucciones.

La anonimia de los artistas en la mayoría de casos, la falta de documentos que correspondan a las obras conservadas, terminan de convertir en auténtico mecanismo de problemas —en gran parte insolubles— las trayectorias de las escuelas artísticas de la Edad Media. La labor incesante de los investigadores ha conseguido restituir bastante; si no cuantitativamente, sí al menos en lo esencial. Pues, con cierto número de hechos probados —tanto en lo que se refiere a la contratación de obras, a la atribución de éstas a determinados pintores de nombre conocido, como a los viajes y relaciones personales de éstos— puede ya constituirse un esquema que, al menos, posee suficientes elementos significativos. *Dicho de otro modo, en general es factible reconstituir la historia de la pintura gótica, pues todo lo que se desconoce o se conoce imperfecta o incompletamente resulta iluminado por lo que se sabe bien o más que medianamente.*

Fundamental para el autor de este libro, en todo momento, desde que hace tiempo comenzó a pensar en él, fue la idea de Europa, la idea de Occidente. Pero probablemente es pronto aún

para constituir una verdadera historia conjunta de la pintura europea como tal, si es que ello es valedero, y sigue siendo preferible la organización por países, aunque se atenga este criterio a la geografía actual, que no es la de la época gótica, particularmente en sus inicios. Con todo, para no destruir el concepto ni la valoración de las «relaciones generales» con la idea de conjunto de que dimanan, a la descripción sucesiva de la evolución pictórica en las naciones tal cual hoy se dibujan en el mapa preceden tres capítulos, el último de los cuales se dedica a trazar, en general, el esquema de la evolución iconográfica y estilística de la pintura, resaltando los factores de conexión entre las diversas escuelas. Los otros dos capítulos se destinan respectivamente a una exploración, de carácter puramente teorizante, sobre el espíritu gótico, *tomando en cuenta las nociones de los tratadistas actuales que han ahondado más en la cuestión; pero también las concepciones de los grandes autores que en el siglo XIII sentaron los fundamentos de la estética gótica, y a una visión sucinta, panorámica, de los tiempos que van desde 1200 a 1500, tiempos de gran progreso y transformación, de auge de las ciudades, de afirmación de los sentimientos nacionales, y, pese a ello o precisamente por ello, de neta oposición frente a los «otros» orbes: el islam, progresivamente derrotado en España y vencedor en Tierra Santa; el Imperio de Bizancio, decadente pero aún vital, emitiendo influencias que van desde el norte de Rusia a Venecia, y que aún profundizan, pero transformándose, hasta Europa central, y el mundo mongólico, que, desde la expansión de Gengis Kan (1221-1227), se constituyó en una de las grandes potencias mundiales, para decaer a principios del siglo XV, cuando, unos decenios después, los turcos entrarían en Constantinopla con Mohamed II.*

En lo que respecta a los límites de la pintura gótica, tanto a los iniciales como a los terminales, hemos tenido que admitir cierta fluctuación, o que rendirnos a ciertas realidades que se nos presentan como evidencias. Por ejemplo, en Italia, el arte del siglo XV es, en gran parte, renacentista. Por el contrario, creemos que en los Países Bajos, aún en 1475, nos hallamos en un clima que puede juzgarse gótico. El nordismo indiscutible de la tendencia gótica es una de las causas de este hecho, como el de otros que determinan las «diferencias de nivel» cronológico en la evolución estilística de los distintos países. La fuerza de la tradición románica y de lo popular es diversa según las comarcas. Si en Francia hay ejemplos de goticismo pictórico en la primera mitad del siglo XIII, en España sólo son raros en la segunda mitad de

Flanagann Privatecopie

esa centuria. En Italia casi cada escuela sigue una tradición diferente, y si, en conjunto, no puede decirse que esa nación fuera propensa a expresarse en el idioma gótico de líneas y de formas, en cambio, difícilmente se hallaría en Europa una ciudad más fiel al goticismo que Siena, que aún a fines del siglo XV lo mantiene frente a los avances florentinos y venecianos. Aparte de ese valor cultural que se discierne, el criterio para determinar el final del gótico ha de atenerse a un hecho sencillo, sólo en apariencia peyorativo para el arte gótico, y es que éste, aun constituyendo un principio (el verdadero principio del arte moderno de Occidente, mientras que el románico es el arte posantiguo con raíces en Egipto), sigue siendo un primitivismo. El gótico termina cuando el artista empieza a utilizar un bagaje científico (perspectiva geométrica, estudios directos de anatomía, representación realista de «calidades»), pero, sobre todo, cuando pone esa suma de condiciones al servicio de un ideal que se aparta de la concepción espiritualista gótica. Para terminar este prefacio ya demasiado extenso, nos vamos a permitir la transcripción de las ideas —los consejos— de un pintor situado en el umbral de nuestro tiempo. Lo que él predica pudo decirlo, y desde luego debió de sentirlo, un pintor gótico. Paul Gauguin, en su período de Pont-Aven, en 1888, dice: «No pintéis demasiado del natural. El arte es una abstracción, extraedla de la naturaleza soñando ante ella *y pensad más en la creación que resultará». Y todavía agrega: «Es el único medio de ascender hacia Dios; haciendo lo que nuestro Divino Maestro: crear».*

JUAN-EDUARDO CIRLOT

Índice de materias

Prefacio 7

Introducción 13

La pintura gótica en las diversas escuelas europeas 33

1
Francia 35

2
Inglaterra 55

3
Noruega 65

4
Italia 69

5
España, Portugal 93

6
Alemania 119

Flanagann Privatecopie

7
Austria 133

8
Bohemia y Moravia 139

9
Suiza 145

10
Hungría, Polonia, el oriente europeo 149

11
Flandes 155

Colofón 167

Ensayo de cronología 169

Bibliografía 179

Índice de nombres 183

Introducción

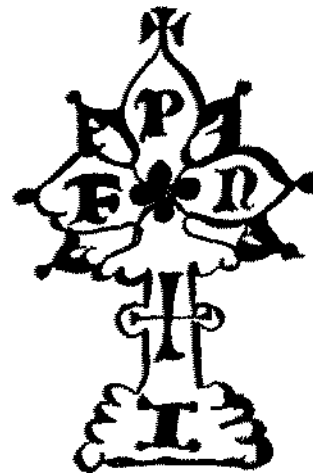
El espíritu gótico

Evidentemente, pocos estilos hay en la historia del arte que ofrezcan la coherencia interna y la «unidad en la diversidad» (de tiempos, escuelas, géneros) del gótico. Por ello, las generalizaciones son, en su dominio, de gran importancia, máxime cuando dan lugar a juicios que resultan reveladores. Entre tales juicios destacan los emitidos por Worringer en su temprana obra *Formproblеme der Gotik* (1911). Especifica allí en conceptos lo que es el fenómeno del goticismo, mejor que explicar cómo están hechas las obras góticas, dando satisfacción así a lo más primario del anhelo de conocimiento. Pero empieza por referirse a los debatidos orígenes del gótico, que han de verse hoy a una luz nueva a causa de determinados estudios etnologicoculturales. En efecto, para Worringer el gótico es el arte germánico por excelencia, si bien, por señalar que posiblemente su raíz está en la «Escandinavia germánica», parece que mejor quiere significar *ario* que germánico. De otro lado, no es fácil que los historiadores franceses renuncien a insistir que el gótico es el arte de la Isla de Francia, el *opus francigenum* por excelencia, aunque se sepa que las primeras estructuras góticas —en arquitectura— nacieron en la Inglaterra invadida por los normandos. Libros como *Recherches sur l'origine des francs*, de Roger Grand, que consideran a Francia como nación franca en mucho mayor medida que galorromana, y que, además, juzgan a los francos como originarios de Escandinavia, en cierto modo zanjan definitivamente la cuestión. Inglés, escandinavo, francés o alemán, el gótico es un estilo nórdico y ario,

Flanagann Privatecopie

y desde luego, como quiere Worringer, expresa la culminación del estilo «abstracto» de Hallstatt y La Tène.

La base del gótico es, para este autor y con justicia, el estilo geométrico, propiedad común de todos los pueblos arios, aunque este geometrismo se distingue a la vez por poseer extrema vitalidad conduciendo a formas *superorgánicas*. Worringer considera que el arte esencial de los siglos XIII y XIV fue la arquitectura, después la escultura, pero integrada en los marcos constructivos, y sólo en tercer lugar la vidriera, la pintura en sus diversas formas (mural, sobre tabla y miniatura) y la orfebrería. Pero de que no se olvida de las artes figurativas en su teoría tenemos la prueba en sus frecuentes alusiones al hecho de que, en el vestido de las figuras, el artista gótico halló pretexto para desarrollar su obra en la abstracción, mediante un sistema de plegados cuyo valor autónomo es incuestionable. Señala, además, el intenso dinamismo de toda forma gótica, dinamismo que aumenta a medida que ascendemos hacia el norte. Esto lo ha confirmado recientemente Huyghe al afirmar que las culturas mediterráneas tienden a lo estático, mientras que las nórdicas y nómadas a lo dinámico; las primeras, propenden a acentuar los valores propiamente figurativos; las segundas los «toleran» y utilizan como medio para expresar, a su través, fuerzas impulsivas y «fáusticas». El goticismo, sintetiza Worringer, es *la representación concentrada de energías espirituales*, noción ésta que nos parece fuera de duda y confirmada por la inmensa mayoría de obras de arte gótico, sean cuales fueren. El autor citado ahonda más en la cuestión, definiendo al hombre del norte, en contraposición al clásico y al oriental, precisamente a través de la «explicación» que con el arte gótico da el nórdico de sí mismo y dice que «el oriental niega la vida», el occidental clásico la afirma, mientras que el gótico (o nórdico) no tiene la «paz expresiva» (armonía orgánica) del clásico, sino un «inquieto afán» que oscila entre la negación y la afirmación, buscando superarla en un «espasmódico deseo de estremecimientos suprasensibles». Las tensiones patéticas se resuelven así en ritmos ascensionales. Concretando su referencia a la pintura, agrega que en ella «todo está subordinado a la línea abstracta y a su propia expresión»; dinámica, tensa, pero también supremamente elegante y capaz de detener en el espacio toda la violencia de su carga emocional, transfigurada en lirismos. Worringer presenta en su estudio antecedentes del gótico, que se remontan a la cultura celtogermánica. Sin llegar tan lejos, ¿no vemos una relación entre la intensidad cromática y los ritmos



1. Marca notarial de Fridericus de Obendorf, 1339

del gótico nórdico, y las obras de cierta orfebrería bárbara, con sus esmaltes y piedras preciosas sobre fondo de oro?

No importa que la arquitectura y la ornamentación (tracería, arcos canopiales, trebolados, ojivales, etc.) predominen en el gótico, pues una de las leyes que más actúan en el seno de ese arte es la de *contaminación*. Por esta penetración de los ritmos ornamentales en el arabesco lineal de la pintura se logra esa rara unidad estilística que recorre todos los siglos del gótico ligándolos entre sí, pese a las diferencias que existen de uno a otro y determinan una evolución estilística, iconográfica y técnica.

Pero el gótico no sólo actúa por medio de su «histerismo sublime» (Worringer), sino que su afán perenne del más allá, expresado en curvas y contracurvas, se fundamenta en una organización intensamente racional, debida acaso a la influencia de la filosofía escolástica y nominalista, pero que, mejor, posiblemente determina el paralelismo que dimana de las mismas fuentes de arte y pensamiento. Erwin Panofsky, en *Arquitectura gótica y escolástica*, indica que si bien «los escolásticos no pensaban en forma más ordenada y lógica que Platón o Aristóteles, se sentían obligados *a tornar sensible el orden y la lógica (por la estructura), dando cumplimiento así al postulado de «la aclaración por la*

Flanagann Privatecopie

aclaración misma». Agrega que en cualquier clase de texto de esa época (último cuarto del siglo XII, siglo XIII), «se halla siempre la misma obsesión por la división y la subdivisión sistemática». No hay duda de que estos principios racionales, estructurales, e incluso mecánicos, son los que permitieron una interpretación del gótico (racional e incluso «mecánica») distinta de la espiritualista de Worringer, que no la niega sino que la complementa. Es evidente también que la máxima creación de la pintura gótica como estructura, el *retablo*, es hijo de esa misma preocupación de división y subdivisión sistemática, que, al mismo tiempo, permite integrar y ligar íntimamente, a la arquitectura del conjunto, la de cada panel, el factor ornamental y la propia pintura.

Busquemos nuevos aspectos del espíritu gótico. Tras el valor de la *línea expresiva* y del *patetismo ascensional* usando como base una racional estructuración del discurso figurativo (que recupera el relato «cinematográfico» que ya conocieran los antiguos —columna Trajana de Roma— pero con precisas, discontinuas y geométricas determinaciones), hay dos condiciones muy representativas de ese espíritu: la *valoración de lo particular* (siempre integrado en una totalidad y no tomado como valor en sí, absoluto) y el sentimiento creciente de *solidaridad con la naturaleza*. Los pintores góticos, con todo, no llegaron al radicalismo de un Petrus Aureolus († 1322), que afirmó: «Todo es individual en virtud de sí mismo y de nada más». Esta valoración, sin embargo, abrió paso lentamente al interés por el modelo natural, por la persona, por el retrato. El sentimiento de solidaridad con la naturaleza no es, en el fondo, sino la consecuencia de esa actitud filosófica, o acaso su premisa. Desde el franciscanismo, no sólo el hombre es hermano del hombre, sino que fraterniza con los animales, los campos, los paisajes. Cuando el nominalismo ha asegurado a todas las cosas particulares su participación en el Ser, el sentimiento lírico hace que esa participación pueda ser emotivamente expresada por el pintor. Si el artista románico propendía a infundir sentimientos de respeto y aun de sacro pavor, el gótico procura, en cambio, conmover y seducir, sin caer, por ese movimiento de acercamiento a todo, en un anárquico caos de indeterminación valorativa. La herencia del seudo-Dionisio Areopagita (siglos V-VI) es grande en los siglos XI al XV: la *jerarquía* impone en todo momento su ley. El arte la refleja, como la sociedad y como la misma naturaleza, tendiendo a la constante imposición de lo aristocrático.

Los filósofos del siglo XIII insistieron en una teoría de la belleza y de la creación, de Alberto Magno a Duns Scoto, doctrina

2. Ornamento arquitectónico (de un códice de Alfonso X el Sabio, 1256-1284)

que tiene varios puntos importantes: la afirmación de que nada es más bello que «la unidad en la pluralidad» (san Buenaventura); la de que la luz se identifica con resplandor y éste con color (Grosseteste); de ahí el auge de la vidriera, de los fondos de oro en los retablos (tan valiosos para el ideal de la *resplendentia*); y de la orfebrería. Y la noción optimista de que «el mundo entero es esencialmente luminoso y espiritual, no siendo la luz visible más que la manifestación material de la luz divina. Todo obrar y todo ser se explican por esa luz» (Adam de Belladonna). Este optimismo ha sido interpretado, en parte, por una actitud consciente de la Iglesia contra el pesimismo albigense, que, en seguimiento de los gnósticos de los primeros siglos de nuestra era, asimilaba el mundo a la materia y ésta al mal. Vincent de Beauvais, sin embargo, «corrige» esta admisión casi absoluta del universo, indicando que «contemplamos la belleza del mundo, bien para provocar la concupiscencia carnal o bien para encontrar en ella un trampolín hacia Dios en la "corrección" de nuestro corrompido ser». Esta concepción ya parece fundamentar mejor el «inquieto afán» de que habla Worringer. En cuanto a santo Tomás y Duns Scoto, sus ideas resultan más racionalistas y aristotélicas. Para el primero, la perfección se mide por el acabamiento de la cosa producida y el arte tiene por fin la perfección de la obra y no la del

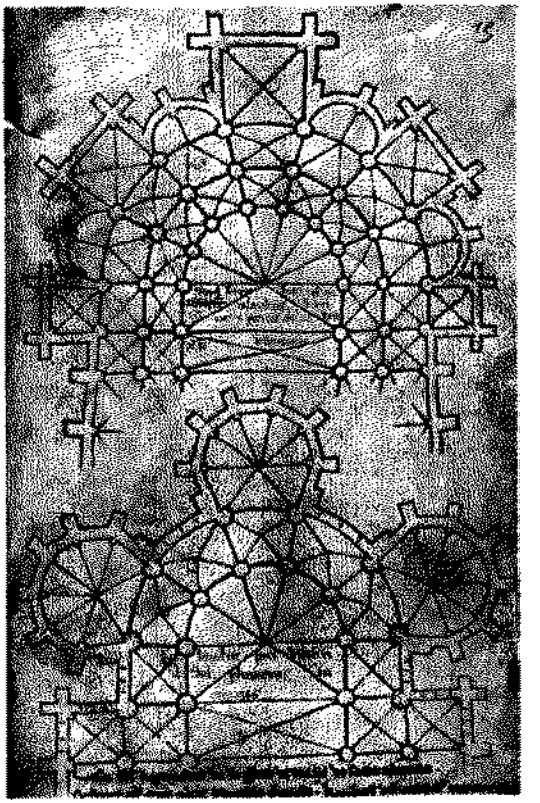
Flanagann Privatecopie

artista, distinción ésta que, si parece provocar cierta dicotomía entre moral y estética, no deja de orientar hacia la más perfecta preparación artesana y hacia una indudable humildad y casi desaparición del creador ante su obra, hechos que pertenecen también al mundo gótico, sobre todo al del siglo XIII y parte del XIV. Scoto ve en el arte una función expresionista, pues, para él, la belleza «es de orden relacional y significante» y el espectador, al situarse ante una obra, en realidad, lo que hace, mejor que sentir ésta por sí, es percibir oscuramente *a su través* el ser mismo del sujeto individual que manifiesta. Pero no se trata aquí de psicología, sino de espiritualismo, pues lo que vale en el «sujeto individual» tampoco es él como tal, sino lo que lleva en sí, es decir, la trascendencia.

La época gótica

En rigor, la época que corresponde al amplio desarrollo de las modalidades más características de la pintura gótica comprende desde poco antes de 1300 a unos lustros después de 1450. Pero ya indicamos que, en arquitectura, el gótico se inicia muy anteriormente, y que, incluso en pintura, en Francia, y en la miniatura anglofrancesa, se observan rasgos de decidido goticismo desde 1230 o poco más tarde. En casos como éstos se acostumbra, casi por fuerza, hablar de «período de transición», término molesto si los hay, en especial por el abuso que se ha hecho del concepto. Con todo, no puede negarse que el siglo XII en su segunda mitad, la primera del XIII y parte de la segunda de esta centuria constituyen un período transicional desde el románico al gótico.

En historia de la sociedad, la transformación presentó seguramente un cambio gradual apenas señalado por mínimas soluciones de continuidad. Es decisivo el final del siglo XI, para España, por fijarse la frontera con el islam en el Tajo, cuando poco antes se hallaba en el Duero. Para Europa, por señalar el principio de las cruzadas. Sociológicamente, el cambio importante se produce sólo un siglo después, cuando se inicia la profanización de la cultura, que, sin apartarse de la tutela de la Iglesia, irá convirtiendo en laicas muchas profesiones. En el siglo XII se fundan las grandes Ordenes religiosas mendicantes y también las militares, se desarrolla la heráldica, iniciada hacia 1135 y que, sesenta años más tarde, será casi obsesiva iconográficamente; los nobles usan su blasón como sello, lo graban en la pared en lugar de su nombre



3. Villard de Honnecourt. Página de su *Album*. Hacia 1240

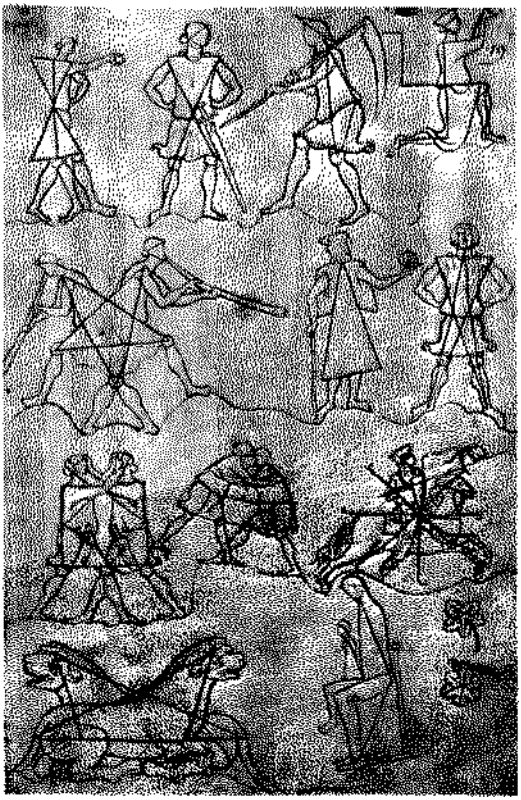
si están en prisión; adornan con él sus armas, trajes y muros o muebles de sus viviendas.

Los comienzos del siglo XIII están marcados por varios hechos históricos de importancia: la toma de Constantinopla, en 1204, por los cruzados, que se desvían de su ruta a Tierra Santa, lo que motiva el traslado de la «maniera greca» en pintura a Italia; la cruzada contra los albigenses en el sur de Francia (luchas que, iniciadas en 1208, durarán hasta 1253), y la victoria de las Navas de Tolosa en España, que afirma la Reconquista, que, con Jaime I

Flanagann Privatecopie

de Aragón y Fernando III de Castilla y León, entre 1229 y 1248, reducirá el islam a un estrecho dominio andaluz. Durante este tiempo, sigue el proceso de transformación social que lleva al engrandecimiento de las ciudades, al comercio a larga distancia, a la sustitución de la riqueza como atesoramiento por la riqueza como medio de producción (Hauser). Se fundan compañías tan importantes como la de la Hansa, en el norte de Europa (1230), que ponen en contacto comercial, cultural y artístico numerosas ciudades y países. Si acontece el fin de los Hohenstaufen y sus aspiraciones al Imperio, los caballeros teutónicos conquistan Prusia (1226-1283). Las universidades se desarrollan en esta centuria; pero las ciencias, no habiendo creado aún verdaderamente sus métodos particulares, permiten que la totalidad del conocimiento se mantenga aún al alcance del intelecto: es la época de las *summas*, que prosiguen las de la centuria anterior. El siglo XIII es también el de las grandes decepciones de los reinos de Europa en Tierra Santa; en 1244 se pierde definitivamente Jerusalén y en 1291 San Juan de Acre, última posición de los cruzados en Palestina. Conservan Chipre, Rodas...

En el siglo XIV se acentúa el equilibrio entre las ciudades y el campo; crece la cultura burguesa, hay poderosos gremios y corporaciones que son clientes tan interesantes para el pintor y el escultor como la propia Iglesia. No obstante, el arte de las cortes y la cultura caballeresca siguen imponiendo su estilo, y esto hasta fines del siglo XV. El XIV, centuria más tranquila para España, salvo luchas intestinas como las libradas entre Pedro el Cruel y su hermano Enrique de Trastamara, es en el resto de Europa bastante más inquieto. Presencia hechos importantes como el traslado y residencia de los papas en Aviñón (1308-1377), revueltas sociales en Flandes, Inglaterra y Francia; el largo período de la guerra de los Cien Años entre estas dos últimas naciones (1337-1453), y grandes epidemias de peste negra, siendo la más importante la de 1347-1348, que, en conjunto, redujeron en más de un tercio la población de algunos países europeos. De otro lado, el siglo XIV presencia la expansión catalana en el Mediterráneo, desde Sicilia a Constantinopla; la instauración como emperador del rey de Bohemia, Carlos IV (1346), monarca occidentalista que ejerce en torno a Praga una labor civilizadora comparable a la que siglos más tarde patrocinará en Rusia un Pedro el Grande, con importantes repercusiones en pintura por los contactos que se determinan. El espíritu feudal casi desaparece y el poder real se afirma, ya en el siglo XIII; a mediados de esa centuria hubo noble que quiso vi-



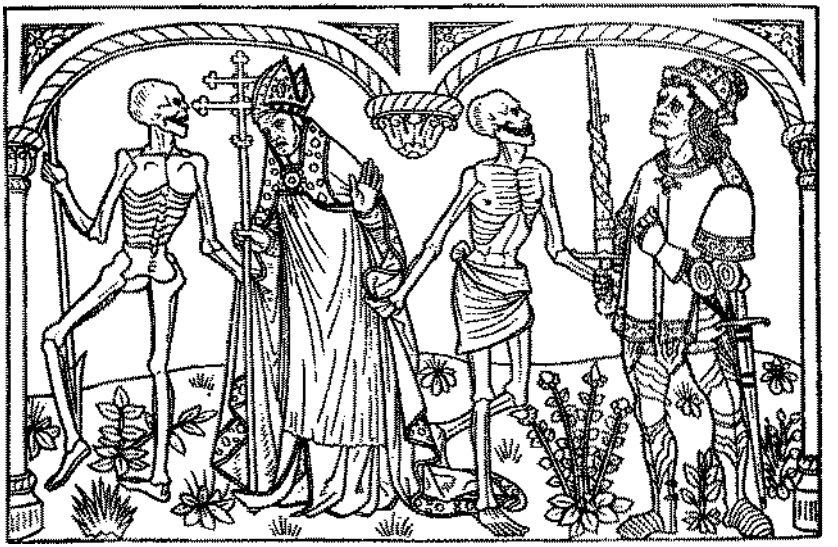
4. La geometrización de la figura en el *Album* de Villard de Honnecourt. Hacia 1240

vir como caballero andante, juzgando que tal cosa era ya del pasado (Ulrich von Lichtenstein). A fines del XIV, en el que Italia —donde se conoce como *trecento*— desempeña un papel esencial en arte, se inicia el Gran Cisma de Occidente (1378-1417), y Francia, castigada por la guerra con los ingleses (Eduardo III la invade seis veces) ve cómo la supremacía política pasa al ducado de Borgoña, cuando éste (1384) se incorpora al condado de Flandes, trasladando luego a ese territorio su antigua capital, que se hallaba en Dijón. Pero todos los desastres no impiden que la nobleza se sienta feliz

Flanagann Privatecopie

en las batallas, y que la burguesía prosiga su marcha ascendente. El gusto, si no es superior al del siglo XIII, tiene más ocasiones de desplegarse. Lo que en el siglo XIII fueran conquistas espirituales y estéticas, en el XIV se vuelve lenta y constante tarea de enriquecimiento y desarrollo «interior». Se incrementa la secularización de la cultura, y tal vez por ello tanto como por el constante espectáculo de la muerte, el arte pierde el optimismo de hacia 1200-1250 para irse entregando progresivamente a un interés casi necrófilo por la muerte. Auge de las representaciones con esqueletos, como el *Dit des trois vifs et des trois morts;* de las danzas macabras y representaciones, en los muros de los cementerios, del *Triunfo de la muerte.*

Pero entre 1360-1370 y 1420 se produce el auge del «estilo internacional», resultado de los fecundos contactos entre escuelas, y la influencia borgoñona, en gran parte orientada hacia el realismo (Claus Sluter), y la riqueza vestimentaria se difunde por Europa. El primer cuarto del siglo XV trae las guerras husitas en Bohemia, tras la desastrosa batalla de Azincourt (1415), en Francia, donde la caballería francesa es vencida por los arqueros ingleses, lo cual significa una derrota no sólo nacional, sino de estamento social y de armamento. Entre 1419 y 1477 se produce el apogeo del ducado de Borgoña, centrado ya en Flandes, que, gracias al genio de Van Eyck y sus sucesores, emite ondas de influencia que cambian en su mayor parte la faz de la última pintura gótica europea. En 1453, la caída de Constantinopla da fin al Imperio bizantino, mientras que, en cambio, al principio de la centuria se afirma la nación polaca y al final de ella la autonomía e importancia de Austria; y Rusia vence a los mongoles con Iván el Grande. Al constante incremento del poder real, que se apoya en la burguesía, en las ciudades y en la banca, contra cierta parte de la nobleza y las supervivencias de la idea del Imperio, corresponde el despertar del sentimiento nacional. Francia expulsa a los ingleses (1450), destruye el poder de los borgoñones —con la victoria, en Nancy, de Luis XI sobre Carlos el Temerario (1477)— y se unifica. España, con la boda de los que serán llamados Reyes Católicos, y su proclamación (1474) unifica las coronas de Castilla y León de un lado, con Aragón y Cataluña de otro. Entre 1487 y 1492 ultima la reconquista de la península dando fin al reino de Granada, que no subsistía ya sino como tributario de Castilla. Sin embargo, Italia y Alemania sólo se unificarán políticamente en 1861-1871 y 1866, respectivamente. Inglaterra integró Escocia, en 1603, en tiempos de Jacobo I.



5. La danza de la muerte, tema predilecto del siglo XV

Desde finales del siglo XIV, dice Huizinga en *El otoño de la Edad Media,* se produce una tendencia al lujo que, paradójicamente, es la culminación del refinamiento de una tendencia en sí primitiva. En los trajes de gala se buscan las asociaciones de colores más llamativas y delicadas (blanco-anaranjado, blanco-rosa, azul-rosa, pardo-violeta, etc.), y el oro resplandece tanto en la realidad como en los fondos de los retablos. Huizinga y Hauser insisten en que, aun cuando la nobleza ha perdido en ese tiempo el poder directo que tuviera en la época feudal, la cultura caballeresca no cesa de actuar ni por un momento en el seno de una sociedad rígidamente jerarquizada y que hace un ideal de lo aristocrático y de esa belleza «esbelta» que ya Boecio, en el siglo V, estableciera como canon deseable. No debe olvidarse que la gran floración de libros de caballería, tras la invención de la imprenta, se produce a fines del XV y en todo el XVI, en particular, desde la edición de *Amadís* de 1508 a la *Jerusalén libertada* de Tasso (1580), pasando por todos los *Palmerines.* No son ya las historias de

Flanagann Privatecopie

Chrétien de Troyes o de Wolfram de Eschenbach (*ca.* 1155-1220), en relación con las cuales significan lo que un artificioso neoclasicismo respecto al arte clásico; pero no dejan de expresar los anhelos de una sociedad que había rebasado ya ampliamente las fronteras de la cultura gótica para entrar en el Renacimiento e incluso en los inicios del barroco.

En cuanto a la actitud de la nobleza, aunque no le siguen faltando ocasiones de lucha verdadera busca en el «otoño» medieval y en la primavera de la Edad Moderna una complementaria satisfacción en los torneos, de otro lado tradicionales ya desde siglos atrás. Frente a la monarquía, el noble podrá convertirse en cortesano, pero no faltarán, incluso en la primera mitad del siglo XVIII, quienes, como el duque de Saint-Simon, reprochen a la monarquía el haberles arrebatado su poder confinándolos a un papel decorativo y subordinado con demasiada evidencia.

La evolución de la pintura gótica

Antes de definir períodos y de penetrar en el «mecanismo» evolutivo general de la pintura gótica, parece conveniente precisar ciertas realidades estilísticas. ¿Cómo puede suceder que dos obras separadas por sólo treinta o cuarenta años no pertenezcan al mismo estilo —el gótico en este caso— y sí entren en él obras que se sitúan cronológicamente a la distancia de dos siglos o más? Por ejemplo, pinturas de hacia 1220 pueden no ser *aún* góticas, mientras lo son otras de hacia 1260. Pinturas de hacia 1460 son todavía góticas, pero otras de 1480 *ya no* lo son. Si se contemplan las obras de 1260 y las de 1460 se ven considerables diferencias entre ellas. Pero resulta que estas diferencias implican evolución, no mutación, mientras que entre 1220 y 1260 hay solución de continuidad e igual puede acontecer entre 1460 y 1480.

Un estilo, que es la expresión visual, artística, de una concepción del mundo determinada, se halla sometido durante el transcurso del tiempo a continuos cambios, pero éstos afectan sólo al procedimiento, a la técnica, a la iconografía o temática. Y si también le conciernen en su esencia, por la innegable influencia que iconografía y técnica ejercen sobre la «manera típica de realizar» que denominamos «estilo», es secundariamente. Por el contrario, cuando hay cambio de estilo es porque *las ideas rectoras de la sociedad y del pensamiento se han transformado tan radicalmente que la expresión estética es «otra» en lo profundo, aunque superficial-*

6. Xilografía gótica francesa de *La Legende dorée*. Siglo XV

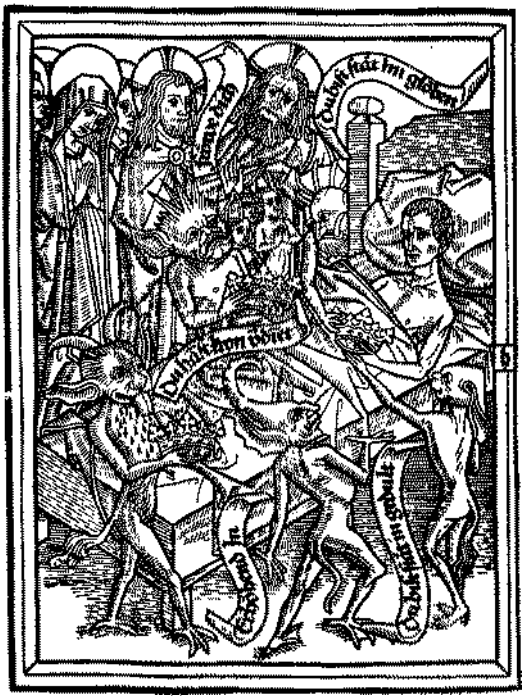
mente pueda asemejarse a la precedente o siguiente. El período gótico manifiesta, pues, su unidad en el estilo gótico. Y la pintura —como la arquitectura y las demás artes— refleja esa continuidad en la sucesión de sus creaciones, aunque intervengan modificaciones de tercer orden debidas a la variedad de escuelas y países, y modificaciones de cuarto orden debidas a personalidades e influencias siempre activas.

Entre el siglo XIII y el XV, la pintura gótica muestra, por tanto, ciertas características fundamentales que constituyen su invariante: sobre todo se basan en la *línea gótica* y en los ritmos a que ella obedece o engendra (sigmoidales, ojivales, ternarios). La gama del color, con variaciones inmúmeras, se manifiesta con todo francamente distinta de la del período anterior (románico) y de la

Flanagann Privatecopie

que corresponde al siguiente (renacentista). El románico es un arte basado en el ritmo binario, en el espacio abstracto, en el rectángulo. Los colores pueden ser dos o diez, pero se unen de dos en dos en su formación de acordes. En el gótico las reuniones son ternarias. La línea casi nos sentiríamos tentados a decir que es la misma, cuando menos desde el gótico francés del XIII, ejemplificado en los dibujos de Villard de Honnecourt (*ca.* 1240) y el «estilo internacional» (1360-1420; término acuñado por Courajod); pero la influencia flamenca, manteniendo mucho del espíritu gótico aporta lentas e implacables metamorfosis que conducen al realismo y superponen al ritmo esteticista gótico el de las agrupaciones del mundo exterior. Durante los dos siglos y medio que van de 1250 a 1500 la obra se va enriqueciendo, adensando y complicando de continuo, tras la simplificación que marca el fin del románico, pues todas las revoluciones artísticas —cual la de principios del siglo XX— proceden por simplificación (rejuvenecimiento). Los espacios se ahondan, si bien, desde el principio, el pintor «cuenta» con la tercera dimensión y la sustituye por la fuga hacia la altura o por el resplandor del oro. Los espacios dejan de ser abstractos; se convierten en escenarios en los que una viva representación se halla estremecida por todas las fuerzas que la solicitan (religiosas, artísticas, anímicas, estilísticas). La pintura gótica es predominantemente figurativa; pero los objetos que plasma, sólo en parte, son los de la vida real —vida, de otro lado, transfigurada por el ideal aristocrático y el culto de la belleza y el lujo *como signos del espíritu*—, ya que, en la mayor medida, son los que encarnan la concepción filosófica del mundo, concepción no intelectual, sino vivida y sentida por participación espontánea.

En la transición del románico comienza por cambiar la temática. Al Antiguo Testamento y el Apocalipsis, suceden como temas esenciales la Vida y Pasión de Cristo. Pero, sobre todo, el culto de la Virgen resulta inspirador de constantes y bellísimas obras. Y abundan también las imágenes angélicas. Los temas profanos adquieren más importancia. Escenas de cruzada se pintan, no sólo en los castillos, sino en los muros de las iglesias. Cuando en los tiempos románicos se representaban batallas era para exponer la intervención milagrosa de un santo; ahora la imagen vale por sí misma. La heráldica, las novelas de caballería, con su precedente, las epopeyas y relatos legendarios cuentan entre la temática predilecta (el Graal, la historia de Jasón), alegorías diversas, los grupos de los héroes (Arturo, Carlomagno, Godofredo de Bouillon) y de las heroínas, sibilas, personificaciones, etc. Se pintan escenas de caza,



7. Xilografía del *Ars bene moriendi*. Siglo XV

pesca, jardines, fuentes de la vida, etc. Inquieta, la pintura se inspira a veces en otras artes: vidriera, tejidos, mosaicos, orfebrería, sellos, si bien, en general, sigue su propia ruta. En cuanto a la técnica, el temple sustituye con frecuencia el fresco, verdadero o sólo en parte tal, del período románico. Si durante un tiempo, sobre todo en el norte, la vidriera parece ser el arte central, luego la pintura sobre tabla recupera el favor, mientras la miniatura lo mantiene siempre. Sólo la pintura mural, en términos generales, desciende progresivamente de importancia, mantenida, con todo, en los países meridionales durante más tiempo, y sustituida en parte por vidrieras y tapices en el norte. Ya nos referimos antes a la *contaminación*, factor esencial que recorre el gótico de un extremo al otro y que busca unificar el arabesco del dibujo con

Flanagann Privatecopie

los factores arquitectónicos de la estructura pictórica —el retablo (creación, en especial de fines del siglo XIII, como sucesión del antipendio y baldaquino románicos)— y con la propia arquitectura.

Así, tras un período transicional en que se mezclan todavía reminiscencias románicas o bizantinas —sobre todo en Italia, pero también en España y Francia, y desde luego en Centroeuropa—, surge el primer estilo maduro gótico nórdico, en el siglo XIV, que es el origen y el precedente inmediato del ya citado estilo internacional. Obras como las miniaturas de Jean Pucelle, el célebre Paramento de Narbona, y algunas pinturas de las escuelas de Colonia, Viena y Praga son, con la evolución italiana desde Simone Martini, la gran expresión de ese período central del gótico, en que la plasmación del movimiento, una perspectiva empírica, la mayor riqueza estructural y cromática crean, en toda Europa occidental, obras maravillosas, sean concebidas con relativa austeridad, como las del catalán Borrasá, con la mezcla de magia y expresionismo de un Maestro de Trebon, o, más tarde ciertamente, con el fulgurante despliegue de Fabriano y Pisanello. De querer aludir a una obra equilibrada entre todas esas modalidades, obra de perfección, pureza y refinamiento insuperables, citaríamos sin duda el *Díptico Wilton* (*ca.* 1395), obra inglesa.

Pero antes, desde principios del siglo XIV, se produce la gran floración de la pintura italiana, con sus dos centros principales de Florencia y Siena, sin olvidar la Roma donde trabaja Pietro Cavallini. Giotto, cuyo espíritu no es en gran parte específicamente gótico, no deja de laborar indirectamente para el goticismo facilitando grandes avances de concepción y realización que podrán ser sensibilizados hacia la orientación nórdica. Su arte anchuroso, monumental, es el fundamento de la obra de los Lorenzetti, paso forzado hacia las grandes innovaciones, a la vez que supera definitivamente los bizantinismos aún muy fuertes de Cimabue. Simone Martini, que, trasladándose a Aviñón y residiendo allí desde 1340, a su muerte (1344), dio origen a una escuela o, lo que es igual, transformó totalmente la existente, es el gran pilar de la más verdadera pintura gótica italiana, cuya influencia en España —sobre todo en la corona de Aragón— fue tanta que se ha podido hablar de un período italogótico (*ca.* 1340-1390). Pero Aviñón irradia hacia Italia, París y Centroeuropa, mientras en la península itálica se desarrollan las escuelas con un número increíble de artistas de gran calidad, que determinan una evolución muy diferenciada según las comarcas, pero en conjunto gótica hasta que, ya en el pri-

mer tercio del siglo XV, con Masaccio, empieza a manifestarse la nueva inquietud que llevará al Renacimiento.

El último período gótico (dirigido al principio por el estilo internacional con cierto predominio de la escuela francoborgoñona), señalado por una nueva ampliación de la temática, que desarrolla mayor realismo acaso por influencia de las representaciones teatrales sacras y una progresiva atracción por lo dramático, desde 1420 a fines del siglo XV se halla cada vez más dominado por la fuerza de las innovaciones flamencas, no sólo basadas en los debatidos procedimientos técnicos (nuevo modo de tratar el óleo, transparencias, técnica mixta de óleo y temple), sino sobre todo en el genio de pintores como Van Eyck, el Maestro de Flemalle, Van der Weyden y sus sucesores inmediatos. Esa influencia, que en este caso se halla fuera de dudas, llega a Alemania, Francia, España, Portugal, e incluso a Italia, al Nápoles del rey René de Anjou, donde Colantonio, Antonello de Mesina y Jean Fouquet se hallan juntos en un momento dado. La penetración de la influencia italiana (perspectiva geométrica, realismo simplificado, claridad, luminosidad, culto de la belleza formal, corrección anatómica, nueva tendencia a los ritmos cuaternarios sustituyendo a los ternarios góticos) origina un eclecticismo que distingue el arte de hacia 1500 y los lustros siguientes, mientras en el norte, sobre todo en el área alemana, maestros geniales, renacentistas por la técnica y el concepto, parcialmente góticos por el espíritu —como Grünewald o Cranach— escapan ya, en realidad, a los marcos del verdadero gótico.

Nos referimos antes al «mecanismo» evolutivo de la pintura gótica. Veamos sucintamente algunas ruedas de ese mecanismo, menos como análisis erudito que como aportación de algunos datos significativos. De las dos teorías existentes sobre la difusión de estilos y de técnicas: la que todo lo atribuye a invenciones simultáneas o casi sincrónicas, y la que todo lo asigna a la transmisión por influencias, más bien nos inclinamos por la primera, en general. Pero la segunda es válida. Las influencias existen, ratifican, confirman o anticipan los movimientos que la «evolución espontánea» produciría. Los contactos crean condiciones favorables, cuando no la directa determinación de cambios e intercambios. En realidad, tales contactos se producen siempre entre los artistas, pero a veces son motivados por la obra de mecenazgo,

Flanagann Privatecopie

por el interés político, o por las meras circunstancias en que monarcas y personajes de la alta nobleza se ven implicados. Citaremos algunos hechos representativos.

En 1298 Felipe el Hermoso de Francia manda a su pintor, Etienne d'Auxerre, a Roma. Las pinturas de la catedral de Beziers, de hacia 1310, que reflejan influencia de Cavallini, pueden depender de un modo u otro de tal circunstancia. Contactos entre Alemania e Inglaterra pueden deberse a la alianza de Luis IV de Baviera con Eduardo II, en 1338. Influencias francesas pudieron actuar en Inglaterra a consecuencia de la derrota de Poitiers (1356) y del hecho de que el rey de Francia Juan el Bueno fuera llevado a las islas británicas en calidad de regio prisionero y de que allí le acompañara su pintor Girard d'Orléans, al que se atribuye el retrato sobre tabla del monarca, que pintaría acaso en Inglaterra. Sabidas son las inmensas consecuencias históricas y culturales de la boda de Margarita, hija de Luis de Male, conde de Flandes, con Felipe el Atrevido, duque de Borgoña (1369). Si nos trasladamos a Centroeuropa hallamos un importante monarca, Carlos IV (rey de Bohemia y emperador de Alemania desde 1346), que llama artistas de varias nacionalidades para que embellezcan su dominio. Ese rey es el nudo de un importante intercambio artístico. Tommaso de Módena había pintado en 1352 los frescos de la sala capitular de San Niccolo en Treviso. Se dice que fue a Bohemia y trabajó en Karlstein influyendo allí sobre Teodorico de Praga, que en 1360-1367 decoró con retratos y pinturas diversas la capilla de Karlstein. Alfred Stange y Herubel opinan que Tommaso de Módena se estableció por un tiempo en Praga. Enzo Carli, contrariamente, juzga que el pintor bohemio es quien debió de visitar Treviso. En fin de cuentas, el contacto se produjo y no termina ahí, pues se sabe que, hacia 1375, Teodorico de Praga —personaje influyente, presidente de la Corporación de pintores de su ciudad natal— visitó Hamburgo, siendo probable que su arte influyera al Maestro Bertram: la afinidad formal y conceptual es indudable. Cuando Ricardo II de Inglaterra contrajo matrimonio, en 1382, lo hizo con Ana de Bohemia, hija de Carlos IV, que llevaría sin duda en su séquito artistas de su país, o empleados por él, que la acompañarían a su nueva patria. Idénticos mecanismos determinan la influencia de Francia en Cataluña y Aragón, o la incrementan, cuando Juan I (1387-1395) se casa con la sobrina de Carlos V de Francia, Violante de Bar. En ocasiones sucedió al contrario. Así, Isabel de Baviera, casada con Carlos VI de Francia (1368-1422), se interesó por transmitir a su patria alemana el arte francoborgo-

ñón. Pero nunca la lógica de estas conexiones nos explicará el acercamiento de pintores como el flamenco Broederlam y el austríaco Maestro de Heilingenkreuz, activos ambos a principios del siglo XV, ni la más misteriosa similitud (no sólo estilística, sino tipológica) entre el Maestro del Tirol meridional que pintó en la iglesia de San Daniel de Auer y el español Juan de Peralta (ambos activos en la primera mitad del siglo XV). En 1427, el pintor italiano Masolino se hallaba en Hungría. Otros contactos serían determinados por vías comerciales: el Danubio, el Rin, desde Budapest a Flandes. La compañía Hansa, en el norte de Europa, unía Hamburgo, Londres, Brujas, Estocolmo, Bergen, Lübeck y Dánzig; desde esta última ciudad alemana, el goticismo profundizó en Polonia y más allá aún.

En lo concerniente a España podríamos multiplicar las alusiones a contactos determinados por la venida de pintores extranjeros, en los siglos XIV y XV, que proseguían sin duda una tradición ya mantenida durante el románico. Bastará que citemos a los principales: Francesco d'Oberto, Gerardo Starnina, Nicolás Florentino (emparentado acaso con Dello Delli), Nicolás Francés, Jorge Inglés, etc. En 1428 el propio Jan van Eyck viene a España, determinando el viaje de Luis Dalmau a Flandes tres años después. A finales del período gótico trabajan en Valencia y Andalucía numerosos pintores italianos, entre ellos Pablo de San Leocadio y Francisco Pagano. En cuanto al interés de la Reina Católica por la pintura flamenca, es bien conocido y se materializa con la venida y establecimiento en España de Juan de Flandes en el año 1496. Nuestros pintores también trabajaban en el extranjero. Pedro de Berruguete estaba en Urbino en 1477.

Flanagann Privatecopie

La pintura gótica en las diversas escuelas europeas

Nota preliminar

En la ordenación de estas escuelas hemos atendido principalmente a la mayor antigüedad de las primeras obras valiosas que, indiscutiblemente, ofrecen rasgos de goticismo. A nuestro juicio, tales obras se hallan en Francia, nación que, de otro lado, desempeña un papel fundamental en la evolución de todo el arte gótico y además, por su situación geográfica, constituye el centro entre el mundo mediterráneo y el nórdico. Tras Francia, se estudian Inglaterra y Noruega. Después, Italia, España, Portugal, Alemania y Centroeuropa. Si dejamos la pintura de los Países Bajos para el final es a causa de que su auge corresponde al período más tardío —el siglo XV—, siendo obvio indicar que, al referirnos a cada una de las escuelas europeas, al llegar a determinado período, que oscila entre 1425 y 1445, habremos de anticipar datos sobre el arte flamenco y sus aportaciones, pues es tan grande la influencia que ejerció, que desde entonces, sólo puede hablarse de pintura hispanoflamenca en España, mientras que en otros países debiera hacerse referencia a una pintura angloflamenca, germanoflamenca, etc. Respecto al criterio que hemos seguido al estructurar la historia de la o las escuelas de cada nación actual, más bien hemos propendido a limitar el número de artistas cuya obra se describa y analice realmente, buscando su valor significativo y agrupando tras él los que, sólo en virtud de la perspectiva limitada que nos impone el espacio de que disponemos, no se tratan

Flanagann Privatecopie

con mayor amplitud y detalle. También se ha tenido en cuenta distribuir a lo largo de los varios períodos en que se divide la época gótica estos ejemplos máximamente representativos, aunque ha sido inevitable que, en ciertas escuelas y momentos, se aglomeren los nombres de auténtica importancia.

1

Francia

Habiendo comenzado el estilo gótico su avance por la arquitectura y permitiendo sus nuevas estructuras eliminar en parte casi total la función sustentante de los muros, se abren en ellos grandes ventanales y la vidriera de color se convierte en elemento esencial de la arquitectura. Si las vidrieras de la fachada de Chartres (1170) son todavía románicas en gran medida, las de las demás estructuras del templo (d. 1205) son ya góticas. Es decir, abandonan el hieratismo por la fluencia de líneas y se animan con el espíritu nuevo, lírico y gracioso. La vidriera ejerce influencia sobre la miniatura, como se advierte en el *Salterio de Ingeburge* (*ca.* 1200; Museo Condé, Chantilly), y en el de *Blanca de Castilla* (*ca.* 1230; París, Biblioteca del Arsenal). La tarea del pintor, en ese tiempo, no es tanto ejecutar obras definitivas cuanto proporcionar modelos a quienes trabajan en la vidriera. Con todo, entre 1200 y 1350 hallamos en Francia cierta abundancia de pinturas murales y de códices, a falta de pinturas sobre tabla, que hubieron de existir pero que no se conservan. En el reinado de Felipe Augusto (1180-1223) se manifiestan ya los rasgos góticos, en la elegante caligrafía del dibujo, en el ritmo sigmoideo —que Hogarth, en el siglo XVIII, llamará aún «línea de la belleza»—, y si, hacia 1200, en algunos lugares de Francia (como en Puy, Lavandieu) se observa fuerte influencia bizantina, y en muchos otros perdura el románico hasta 1230-1240, son relativamente frecuentes las obras que inequívocamente marcan la aparición del nuevo estilo. De hacia 1240 tenemos un testimonio precioso, el *Album* de Villard de Honnecourt (activo en 1235-1257), que se cree trabajó en su madurez en Hungría, y cuyos dibujos muestran armoniosa e íntima

Flanagann Privatecopie

conexión entre arquitectura, geometría, caligrafía y figuración humana y animalística.

Pero retrocedamos a los lustros iniciales del gótico; aparte del espíritu que los anima, y que se manifiesta en las obras, y de la evolución iconográfica, hay transformaciones técnicas: la pintura al temple y al aceite sustituye progresivamente el fresco. Ya a finales del siglo XII la gama se enriquece con: ocres, castaño, amarillo, azules, violeta, verde oscuro y oro. Nos referimos antes a la influencia de otras técnicas sobre la pintura; a ello hemos de agregar la transformación de los motivos ornamentales; las grecas y entrelazados románicos, las áreas horizontales de tintas planas, se sustituyen por fondos sembrados de flores, o de cuadrados o rombos, imitados de las miniaturas, y se emplean con abundancia follajes diversos —de ritmos estilizados— pero imitados del natural, follajes que desempeñan función importantísima a lo largo de los tiempos góticos, incorporados a la arquitectura del retablo o a la decoración escultórica de las construcciones.

No podemos citar muchos ejemplos de la pintura al fresco del siglo XIII; baste con algunos que juzgamos representativos. Del reinado de Felipe Augusto hay una bella imagen de la *Virgen con el Niño* en Evron (Mayena), encerrada en un medallón cuadrilobado; varias escenas de cruzada en las que el espíritu del relato manifiesta cierta madurez y la acción se representa con intensidad; así en Artins (Loir-et-Cher) y Sainte-Marie-aux-Anglais (Calvados), obras que se anticipan cuando menos en medio siglo a las similares españolas. Finalmente, unas escenas de la *Pasión*, de Brout-Vernet (Allier), se hallan ya en un grado de evolución sorprendente por la libertad de sus ritmos, la fluencia lineal que las anima y la belleza refinada de sus esbeltas formas. Sin duda, en el reinado de san Luis (1226-1270) todas estas notas se precisan y a la vez la pintura adquiere mayor simplificación en los medios de representación del volumen: el pintor modela por gradaciones casi insensibles de tono y aun en esta evolución hay etapas como se observa al comparar la *Alegoría de la Paz* o la de la *Castidad* de Frétigny (Eure-et-Loir) con la más naturalista-idealista imagen del *Beso al leproso* de Etigny (Yonne). En la miniatura se avanza hacia lo autónomo como se advierte en el *Salterio de San Luis*, de 1256 (París, Biblioteca Nacional).

El avance continúa durante los reinados de Felipe III y IV (1270-1314). Temas esencialmente góticos como el de la *Coronación de la Virgen* aparecen tratados en estilo adecuado, como en Vernais (Cher). Una de las culminaciones de este arte se halla en las

8. Salterio de Ingeburge. Visita de los Magos a Herodes. Miniatura, hacia 1200. Museo Condé, Chantilly

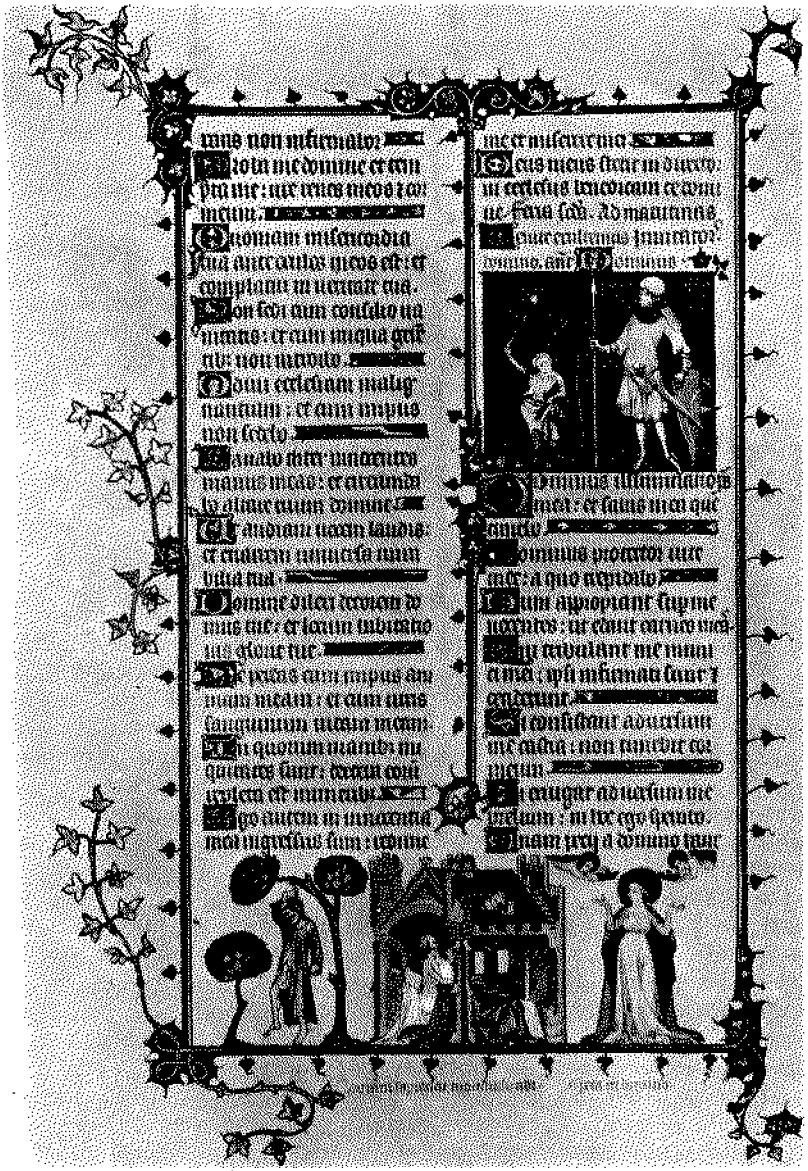
pinturas del Palacio Arzobispal de Narbona (Aude). La capilla de la Magdalena, comenzada en 1273, conserva frescos que parecen datar de hacia 1330, según Deschamps y Thibout: *Anunciación, Crucifixión, San Justo.* Paralela en estilo y época es la bella *Crucifixión* de la iglesia de Alet (Aude). Durante todo ese tiempo, la heráldica se instalaba en la iconografía y constituía una obsesión en la vida caballeresca y cortesana. Citaremos pocos ejemplos. En 1270-1300 se decora la torre Palmata de Gaillac (Tarn) con figuras de guerreros a caballo que parecen imitar sellos; son imágenes sintéticas, poderosas, cerradas, pero llenas de armonía y dinamismo. En 1300, la cámara del conde de Artois se decora con una fila de retratos de reyes de Francia —importante precedente— en el castillo de Hesdin. La sala de la torre del homenaje de Touffou (Bonnes, Vienne) presenta muros enteramente cubiertos de

Flanagann Privatecopie

blasones (1267-1280) y en el castillo de Ravel (Puy de Dôme) también hallamos frisos de blasones. Series de caballeros decoran, a principios del siglo XIV, la residencia del Gran Halconero, en Cordes (Tarn). No sólo estos temas, sino los novelescos y legendarios abundan, más tardíamente; pero son la herencia del arte que hemos comentado. En Saint-Floret (Puy de Dôme), el castillo fue decorado con escenas de ese género (en 1864 se conservaban aún más de cuarenta), entre las que sobresalen una imagen de *Isolda*, y combates a pie y a caballo. Escenas de caza, escenas burlescas tomadas del *Roman de Renart*, una de cuyas primeras versiones literarias es anterior a 1180, y fondos de vegetación y paisaje completan la visión de este arte mural en su aspecto profano, que alguna vez penetró también en los templos. Se hicieron asimismo representaciones de episodios históricos, como lo muestra la pintura mural de Etampes (Seine-et-Oise), en la que Felipe el Hermoso aparece en el acto de otorgar la baronía de Etampes a su hermano Louis d'Évreux, obra de hacia 1307-1310.

No queremos terminar este cuadro demasiado sucinto de la primera época gótica francesa sin aludir a un hecho que corresponde a la relación entre la vidriera y la pintura. Hacia 1328 invade la vidriera la moda de la grisalla (gris y amarillo-plata), de lo que es admirable muestra la *Vidriera del canónigo Thierry* en Chartres. El gris domina en la pintura como color, con todos los honores, algo después, y un ejemplo destacado lo hallamos en la efigie del *Cristo Majestad* de la iglesia de Saint-Jacques de Cosne-sur-Loire, la cual fue pintada durante el reinado de Carlos V (1350-1380).

Hemos de dejar ahora la evolución de la pintura propiamente francesa en este punto para integrar aquí un hecho histórico, con repercusiones artísticas de la mayor importancia: en 1308 el papa Clemente V se instala en Aviñón, ciudad de posición estratégica a la misma distancia del centro de Francia que de Italia y España y cuyo gobernante, el conde de Provenza, era, aparte de rey de Sicilia, vasallo de la Santa Sede. Hasta 1377 los papas no regresaron a Roma, dando con ello motivo al Cisma de Occidente, que duró treinta años. La corte papal de Aviñón exigió la construcción de palacios, iglesias; la aportación de decoradores. Pero de lo que se hizo hasta Clemente VI (1342-1352) nada queda. Durante el pontificado aludido, un artista de primera magnitud, el pintor sienés Simone Martini (1284-1344), que ya tenía realizada una obra importante en su patria, e internacional renombre, se traslada a Aviñón, donde permanece hasta su muerte. Pudo intervenir en la decora-



9. Jean Pucelle. Breviario de Belleville. Miniatura, 1343. Biblioteca Nacional, París

Flanagann Privatecopie

ción del inmenso palacio de los papas; nada se conserva de ello, pero sí quedan de él un panel, de hacia 1342, con el *Regreso de Jesús tras su discusión con los doctores de la ley*, obra magníficamente conservada (Walker Art Gallery, Liverpool), digna del autor de la admirable *Anunciación* (Uffizi); pintura sobre tabla con fondo de oro resplandeciente predomina en ella el acorde: azul, rojo, violáceo y ese ritmo lineal compatible con la valoración de las superficies que encierra, que caracteriza el gótico italiano, a diferencia del francés anterior, más estrictamente lineal. También se le atribuyen frescos que decoran el pórtico de la entrada de Notre-Dame des Dons, en mala conservación. Entre los temas destaca uno, el de la *Virgen de humildad*, sencillamente sentada en el suelo, cuya invención Michel Laclotte atribuye a Martini. Se sabe que otro fresco figuraba el combate de san Jorge con el dragón. Perdido, su reflejo se encuentra en una miniatura de antes de 1343 (Bibl. Vaticana, Roma) que se atribuye a un Maestro del Códice de san Jorge, seguidor de Martini. Se sabe que éste retrató a Laura, la inmortal amada de Petrarca, quienes vivían en Aviñón, pero esta obra tampoco se conserva.

En las obras de ampliación y decoración del palacio papal desempeñó papel importante el pintor, también sienés, Matteo Giovanetti (activo en Aviñón, 1343-1367). Se le deben las decoraciones de la torre del Guardarropa (pesca, caza al ciervo, 1343), de la habitación del papa (jaulas con pájaros, 1343), capilla de San Miguel (1344; perdida, se conservan algunos dibujos preparatorios), capilla de San Marcial (1344-1345; con escenas diversas, con interesantes y audaces efectos arquitectónicos que combinan el trampantojo con la arquitectura real); de la sala del Consistorio (destruida por incendio en 1413) quedan las pinturas del oratorio, alusivas a los dos santos Juanes (*ca.* 1346-1348). Clemente VI no pudo ver terminada la decoración principal, la de la Gran Audiencia, de la cual quedan fragmentos de un Juicio final, restos menores, y, en la bóveda, bien conservadas, las efigies de los profetas y de la sibila de Eritrea, obras de ritmo fluente, con personajes bien individualizados. Pero, de la obra de Giovanetti, lo que acaso tuvo más resonancia fueron sus fondos de densa vegetación naturalista de sus escenas de caza y pesca, que se imitaron en Sorgues, en Villeneuve-les-Avignon y en otras comarcas de Francia. Habiendo fundado Inocencio VI, en 1355-1356, la cartuja de Villeneuve, Giovanetti ejecutó pinturas murales en ella, en colaboración con discípulos, a quienes se deberán los *Apóstoles*. El conjunto, dedicado a san Juan Bautista, está conceptuado como

10. Anónimo. Retrato de Juan el Bueno. Hacia 1360. Museo del Louvre. París

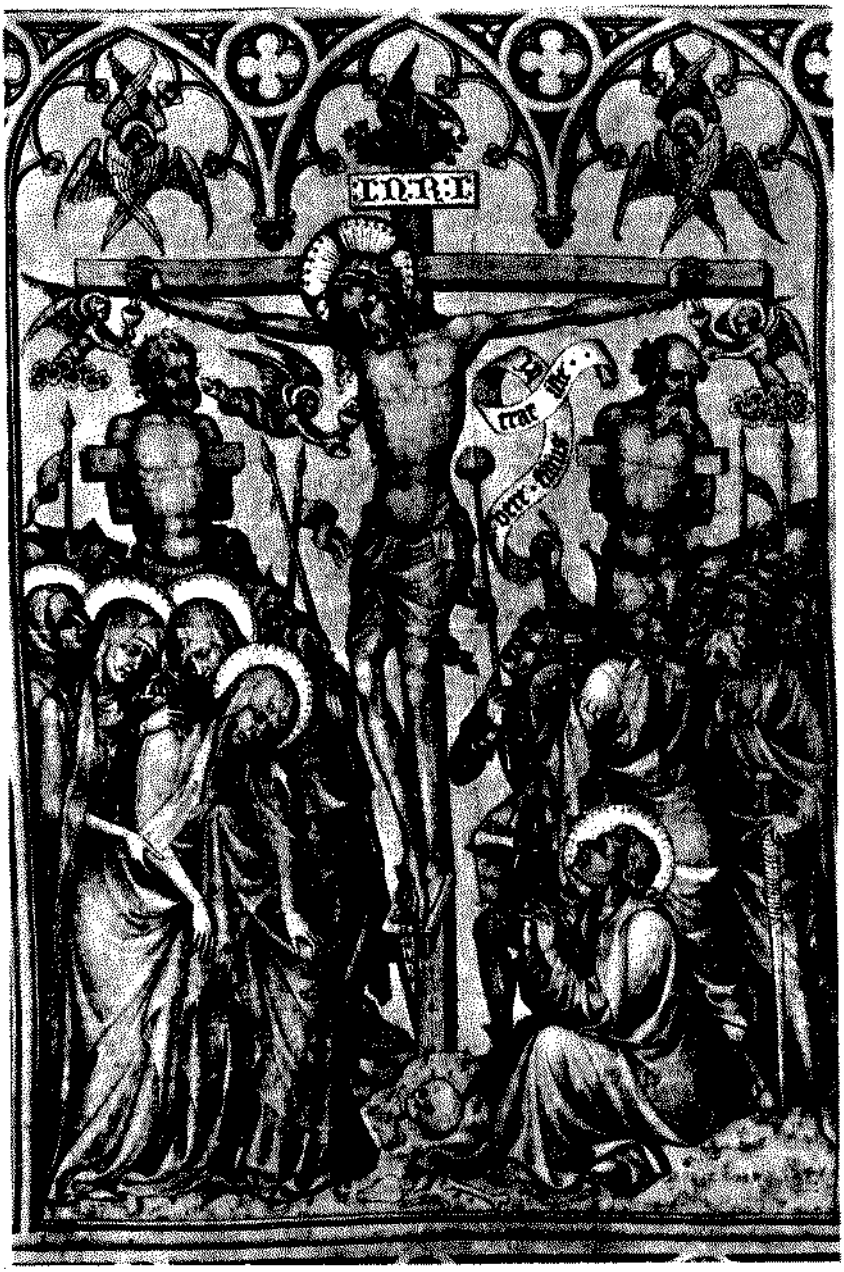
la cima de la obra del pintor. Luego, éste trabajó en Montpellier y en Roma, en el Vaticano, pero nada queda de esta época suya. La irradiación de las obras de Martini, Giovanetti y otros fue tal que influencias de Aviñón llegaron a Praga, Cataluña, el dominio real francés, Inglaterra e incluso a Italia. Pero, hacia 1377, los pintores italianos dejan de prevalecer en Aviñón. Son los franceses meridionales quienes predominan y entre sus obras deben citarse el tríptico del Museo de Angers (dedicado a san Agrícola, patrono de Aviñón), de hacia 1380; unos frescos provenientes de Sorgues (Louvre) y los dos paneles de *Thouzon* (*ca.* 1410-1415), en los que se ha visto cierta influencia catalana. En ese período, Cataluña exportaba cuadros a Provenza, y aparecen pintores como Mirailhet, de Montpellier, activo en Marsella y Niza hacia 1420, que expresan la transición entre ambas escuelas. Con todo, entre 1380 y 1440 la pintura en Aviñón entra en un largo eclipse, comparativamente a otros centros franceses, si bien su evolución continúa y llega al

Flanagann Privatecopie

estilo «internacional» merced a la obra de un refinado pintor, Jacques Iverny (activo entre 1411 y 1438) que mantiene afinidades con lo italiano. Entre sus obras sobresale el tríptico de la *Virgen con el Niño*, de la Pinacoteca Sabauda, de Turín (*ca.* 1425), junto a los cuales aparecen *San Esteban* y *Santa Lucía*. En el castillo de la Manta (Piamonte), hacia 1420, Iverny pintó el famoso tema de las *Heroínas*. Del mismo período es un interesante fresco de Notre-Dame des Doms, que representa el *Bautismo de Cristo*, y que concede especial interés al retrato de los donantes: Marguerite de la Roque, de Spifami, y sus hijas. Aviñón conocerá antes de mediar el siglo xv un nuevo esplendor en el que la influencia flamenca tiene ya una importante contribución.

Paralelamente al desarrollo de la escuela aviñonesa, y aun con cierta anterioridad, se inicia el estilo internacional en el dominio real. El miniaturista Jean Pucelle, que introduce arquitecturas italianas en sus delicadas imágenes, es una personalidad importante. Iluminó con nueva sutileza, en 1327, la *Biblia de Robert Billyng;* en 1325-1328, el *Libro de horas de Jeanne d'Evreux* (Museo de los Claustros, Nueva York) y, en 1343, el *Breviario de Belleville* (París, Biblioteca Nac.). Es el momento de las orlas preciosistas en que se anuncia el gótico florido, pero también de la síntesis de lo nórdico y lo meridional, a lo que aludimos antes. De hacia 1357 data el primer retrato sobre tabla de la pintura francesa, llamado «primer cuadro de caballete», aunque pudo constituir un panel de un conjunto extenso de retratos de reyes. Se trata de la efigie de Juan el Bueno, hecho prisionero en la derrota de Poitiers y conducido a Inglaterra, adonde le acompañó su pintor Girard d'Orléans, presunto autor del retrato. Otro artista importante, ya del reinado de Carlos V, es Jean Bondol, ilustrador de la *Biblia histórica* dedicada al citado monarca por Jean de Vandetar (La Haya), y que, en 1375-1381, facilitó cartones para los tapices del *Apocalipsis* de Angers comenzados por el tejedor Bataille en 1377 (160 × 5 m; se conservan 65 de sus 90 escenas originarias). Arte amable, cortesano, anecdótico a veces, iluminado siempre por el

11. Calvario.
Zona central del Paramento de Narbona.
Grisalla sobre seda. Hacia 1375.
Museo del Louvre, París


INRI

Flanagann Privatecopie

idealismo gótico. Por estas fechas se produce una de las obras maestras del arte francés, el Paramento de Narbona (*ca.* 1375-1378; Louvre) de incomparable delicadeza dibujística, grisalla sobre seda que fue un antipendio de altar. Con él se relaciona una mitra bordada en negro sobre blanco (Museo de Cluny). De poco más tarde datan varias obras importantes: la *Coronación de la Virgen* (Deutsches Museum, Berlín), del *Díptico de Bargello* (Museo de Bargello, Florencia), el *Entierro de Cristo* (Louvre) y la *Anunciación* de la colección Sachs, que exponen la extraordinaria calidad lograda por la pintura en Francia entre 1380 y 1390. En miniatura, un equivalente puede hallarse en las *Grandes crónicas de Francia* (París, Bibl. Nac.), de tan rica invención en color como en ritmo. También se relaciona con el Paramento de Narbona un dibujo de *Arquero* (Christ Church, Oxford).

Precisamente la miniatura prevalece en el arte francés entre 1390 y 1420, por obra del mecenazgo, en primer lugar de dos de los hermanos de Carlos V, Felipe el Atrevido, duque de Borgoña, y Juan, duque de Berry. En relación con éste hay que citar los nombres de André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin y los hermanos Limbourg. El primero (murió antes de 1402) es el presunto autor de los *Profetas* y *Apóstoles* que decoran el *Libro de los Salmos* del señor de Berry (*ca.* 1380-1385). A Jacquemart de Hesdin (activo entre 1384 y 1409-1410) se atribuye la dirección de las *Très belles heures* de Bruselas y la ejecución de las *Grandes heures*. En cuanto al *Juicio universal* (1405), pintura mural de la iglesia de Ennezat, hay autor que lo atribuye a Hesdin y otros lo sitúan simplemente bajo el epígrafe de «Pintor del duque de Berry», lo cual indica, por inesperado sesgo, la unidad de estilo que reinó entre estos artistas. Sin embargo, la obra de los hermanos Pol, Herman y Jean de Limbourg (*ca.* 1380/1385-1416), parece tener características distintivas por su síntesis de naturalismo espiritualizado en visiones del campo y de las labores de los meses, o en reuniones cortesanas, aunque personajes de los más varios estamentos sociales muestran la misma distinción en sus imágenes saturadas de un verde difícil de olvidar. Dos de los hermanos fueron orfebres. Sus obras esenciales son las *Très belles heures du Duc de Berry* (Museo de los Claustros, Nueva York) y las *Très riches heures du Duc de Berry* (Museo Condé, Chantilly). El famoso calendario aludido corresponde a la última de las citadas obras. Se señala la influencia de estos pintores sobre el ilustrador del *Tratado de caza* de Gaston Phébus. Con todo, más próximas en cronología y estilo se hallan otras obras, el *Retrato*

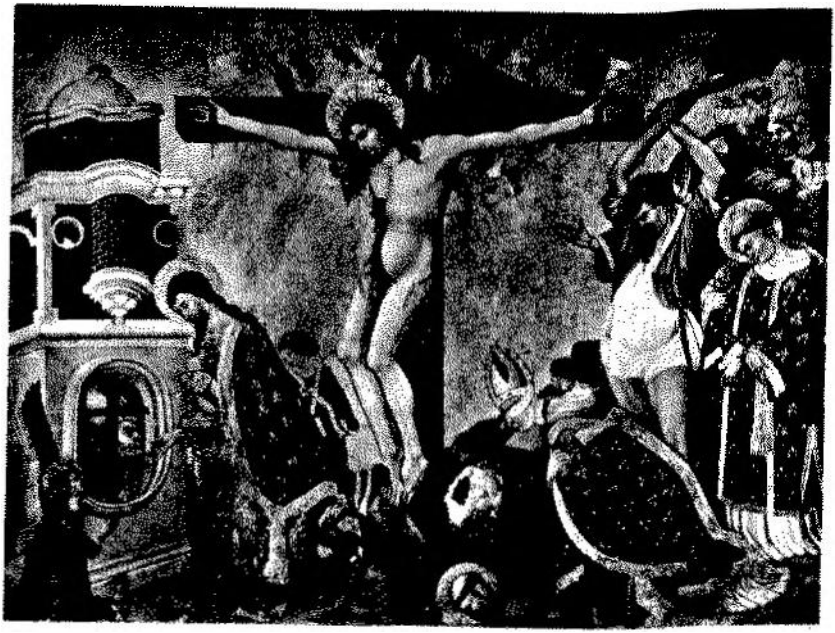
12. Hermanos Limbourg. *Très riches heures du Duc de Berry*. Miniatura, hacia 1416. Museo Condé. Chantilly

de perfil de una princesa, de hacia 1400-1415 (Washington) y las dramáticas, casi expresionistas *Heures de Rohan* (*ca.* 1425), debidas a un anónimo Maestro de Rohan que pudo ser flamenco.

Más monumental acaso que los Limbourg es el Maestro de Boucicaut, autor de las *Heures* (París, Museo Jacquemart-André) destinadas al mariscal a quien debe el apelativo por el que se le conoce (1400-1410) y a quien se ha querido identificar con Jacques Coene, que trabajó en París y Milán, artista que minió el libro de la *Cité des Dames* de Christine de Pisan (París, Bibl. Nac.).

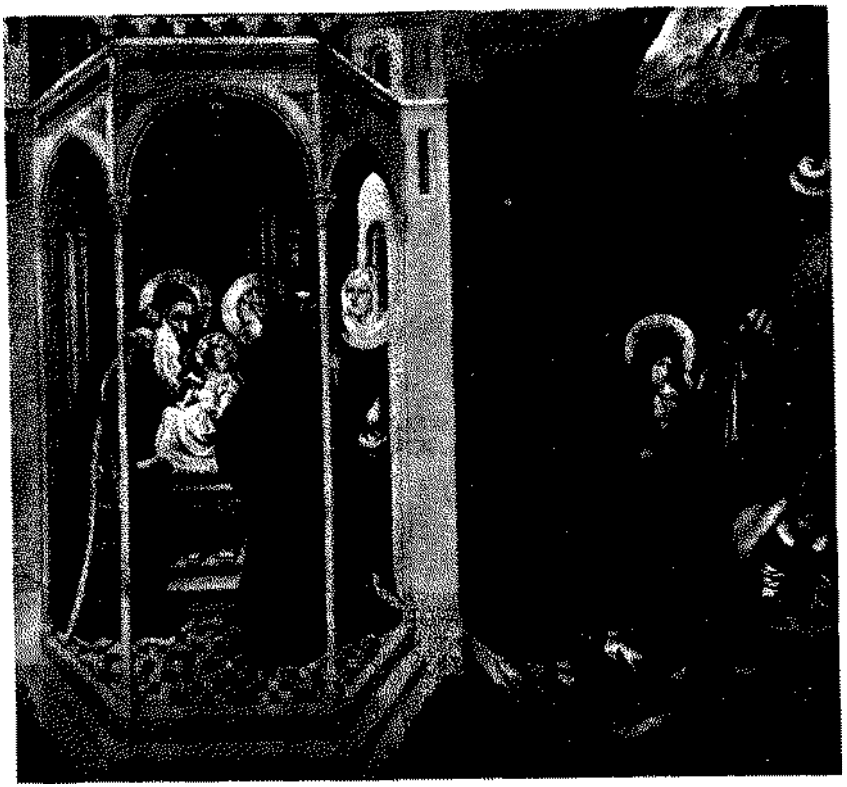
Felipe el Atrevido († 1404), con su hijo Juan sin Miedo († 1419),

Flanagann Privatecopie



13. Henri Bellechose. Calvario y martirio de san Dionisio, 1416. Museo del Louvre, París

crearon en Dijón un centro artístico de gran importancia, en espera de trasladar la primacía a Flandes (Gante, Brujas). Para ellos trabajaron Beaumetz, Malouel y Bellechose principalmente. Jean de Beaumetz (activo en 1390-1396) pintó dos *Calvarios* con monjes para la cartuja de Champmol. Jean Malouel, de Gueldre, se hallaba al servicio de Isabel de Baviera cuando, en 1397, fue requerido por el duque de Borgoña, al que sirvió hasta su muerte, en 1415. Se le debe una *Piedad* (Louvre), en tabla redonda, una *Virgen con ángeles*, pintada sobre lienzo (Berlín). En 1401 se le encargó que policromara el *Pozo de Moisés* esculpido por Sluter, raíz del moderno realismo en Europa. Laclotte apunta la posibilidad de que Malouel fuera el autor del retrato de *Juan sin Miedo* (Real Museo de Bellas Artes, Amberes), obra más dura, sin embargo, que las



14. Melchior Broederlam. Presentación en el Templo y Huida a Egipto, 1399. Museo de Dijon

otras antes citadas. Henri Bellechose, nativo del Brabante, fue pintor oficial del duque de Borgoña hasta su muerte (1440-1444). Se le debe una de las mejores pinturas del estilo internacional francés en su etapa más avanzada, el *Calvario y martirio de san Dionisio*, que se le atribuye aunque el contrato, de 1416, indica que debía «ultimarlo» (Louvre). El relato de una acción en varios tiempos se integra aquí en un espacio único y el acorde de color

Flanagann Privatecopie

sólo es, por así decirlo, soliviantado por la crueldad de la acción representada. Obras que se hallan en torno a este arte son una *Piedad* del Museo de Troyes, una *Sepultura* del Louvre, otra *Piedad*, menor, del Louvre, y la famosa *Virgen Beistegui*, de tierno modelado que no impide la intensidad rítmica. Habríamos de retroceder algo en cronología, no mucho, para referirnos a la obra de Melchior Broederlam, natural de Ypres, que pintó en 1395-1399 dos postigos de retablo para la cartuja de Champmol, que representan la *Presentación en el Templo* y la *Huida a Egipto*. Se ha señalado una relación, de otro lado no aclarada, entre esta obra y la del austríaco Maestro de Heilingenkreuz, no sólo por el estilo sino por el tipo de los elementos arquitectónicos que ambos reproducen. En todo el arte de este período, iniciado con el Paramento de Narbona y que se extinguirá cuando las influencias de Flandes y de Italia se inicien, dando antes otras obras importantes como las del taller de Amiens: *Sacerdocio de la Virgen* (1438, Louvre), hay una tensión constante entre lirismo y dramatismo, tensión que tanto se expresa por una lucha que es interfusión, como por un anhelo de mutua dominación. Los ritmos sinuosos dominan incluso los cuerpos y los vivos colores los acentúan con *pathos* violento. Debe citarse el fresco (1397-1410) de la iglesia de Chastel, Saint-Floret (Puy de Dôme), que representa a *El señor de Bellenares* y *Saint-Floret, con su esposa, presentados a la Virgen por san Juan Bautista*, obra de gran belleza de color.

Vamos a considerar ahora el último período del gótico francés, en que sus más relevantes personalidades son, justamente, las que acusan en mayor medida la influencia flamenca, o, con menos frecuencia, italiana. Existen dos grandes grupos: el septentrional-central y el meridional con el resurgir de Aviñón, que durante un tiempo se viera postergada por Aix. Esta época corresponde a los dos últimos tercios del siglo xv, si bien, a finales de la centuria la fuerza de la tendencia naturalista destruye en realidad el carácter intrínseco de lo gótico, mientras el eclecticismo que resulta de la mezcla de tendencias coadyuva al efecto, irreversiblemente. De 1445-1450 datan los *Angeles* que fueron pintados en la bóveda del palacio de Jacques Coeur, en Bourges, obra bellísima, y una gran vidriera en la capilla del platero del monarca francés en la catedral de dicha ciudad. Son obras que reflejan conocimiento de la pintura flamenca.

Jean Fouquet (1420-1480/1481), de Tours, es una personalidad prototípica. Conocía los avances técnicos del estilo flamenco desde los Van Eyck y estuvo en Italia en 1445-1448, seguramente en Ná-

15. Jean Fouquet. La Virgen (detalle del ala derecha del díptico de Melun). Hacia 1450. Real Museo de Bellas Artes, Amberes

poles, donde mantendría contacto con Colantonio, conocedor a su vez de lo flamenco. Pero en la obra de Fouquet (como en la tan distinta del catalán Huguet, y de otro modo) se advierte cierto rechazo de lo nuevo o, mejor, un modo «pudoroso», sí, ésta es la palabra, de utilizarlo para que no perturbara la tradición gótica. Fouquet, pintor y miniaturista, es un espíritu preclaro, brilla por igual en ambos dominios y sabe adaptarse perfectamente a las exigencias de cada uno de ellos. En su obra pictórica hallamos el *Retrato de Carlos VII* (*ca.* 1445; Louvre), verista, estético bajo su rigidez, con todas las cualidades exigibles en el género, excepto la adulación al modelo; el famoso díptico de *Etienne Chevalier presentado por su santo patrón* (*ca.* 1450, Deutsches Museum, Berlín) y de la *Virgen con el Niño y ángeles* (íd., Museo de Bellas Artes, Amberes), que se cree representa a Agnès Sorel; el *Descendimiento* (*ca.* 1466; iglesia de Nouans) y el *Retrato de Juvenal des Ursins* (*ca.* 1460; Louvre). Luminosidad, gama de colores que tiende a exal-

Flanagann Privatecopie

tarla, formas redondeadas que no abandonan en espíritu la línea gótica, distinguen este arte. Entre sus miniaturas destacan el *Livre d'heures d'Etienne Chevalier* (*ca.* 1450), las *Grandes Chroniques de France* (*ca.* 1460), las *Antiquités judaiques* (*ca.* 1470), en la Biblioteca Nacional de París. La obra de este pintor produjo honda influencia, siendo sus seguidores principales Jean Colombe y Jean Bourdichon —con el llamado Maestro del Rey René— que ya corresponden a la fase de transición al estilo renacentista. Es importante —de otro lado— la *Danza macabra* (1450-1470) de Chasse Dieu (Haute-Loire), de influencia borgoñona y flamenca.

Que trabajaban pintores flamencos en Francia desde tiempos anteriores a Fouquet parece fuera de duda, pero en 1450-1460 hay tres importantes testimonios: dos obras que Hulin de Loo atribuye al mismo pintor: el *Retrato de joven de 1456* y el *Retrato de hombre con vaso de vino*, pinturas de neto realismo que no excluye goticidad; y el más naturalista, espectacular y decorativo *Retablo del Parlamento de París* (en el Louvre las dos últimas obras citadas y en la colección Liechtenstein de Vaduz la primera). En el norte de Francia trabajan en esa última etapa gótica Simon Marmion, ahondando hacia la visión naturalista; el Maestro de Saint-Gilles, cuyas obras de hacia 1490 emparentan con las del alemán Maestro de Werden; y el Maestro de Saint-Jean-de-Luze, autor de los retratos de *Hugues de Rabutin* y de *Jeanne de Montaigu* (*ca.* 1470), en una colección americana; Pierre Spicker, que pintó al fresco la *Resurrección de Lázaro* en Notre-Dame de Beaune, por encargo del cardenal Rollin.

En el Borbonés trabajan en la última etapa gótica dos pintores muy distintos; el llamado Maestro del bastón, autor de un *Retrato de hombre* y de otro de *mujer*, de hacia 1495 (en la colección Sachs el primero, y en el Kunsthistorisches Museum de Viena el segundo), se diría más avanzado que el otro pintor, al que seguidamente nos referiremos; pero su sequedad tiene mucho de ascetismo medieval. En cambio el Maestro de Moulins (¿Jean Hey?), pese a cerrar dignamente el arte gótico francés fuera de las comarcas guiadas por Aviñón, por la blandura de sus formas, su modelado sensual, su flamenquismo en los defectos mejor que en las cualidades, aun siendo un gran pintor, nos parece ya un ecléctico. Su actividad es conocida entre 1480-1500, y si su *Natividad* con el cardenal Rollin como donante (Museo de Autun) todavía tiene ingenuidad «primitiva», su *Virgen y Niño rodeados de ángeles* (panel central del tríptico de Moulins, de hacia 1499) es obra de sentimiento renacentista mejor que gótico.

16. La Anunciación. 1443-1444.
Iglesia de la Madeleine, Aix-en-Provence

Retornemos al segundo tercio del siglo XV, concretamente a 1443-1445, para enfrentarnos con la primera obra en la que la influencia flamenca se patentiza en una obra de la Francia meridional: el *Tríptico de la Anunciación*, de Aix. Sólo las fotografías permiten su reconstitución, pues se halla desmembrado: la tabla central, con el arcángel y Nuestra Señora en el interior de un templo gótico, se conserva en la iglesia de la Madeleine de Aix-en-Provence; el ala izquierda está, a su vez, dividida: la figura de *Isaías* se halla en Rotterdam y el *bodegón* de encima de ella, en Amsterdam; el ala derecha, con *Jeremías*, está en el Museo de Bruselas. Se sabe que la obra se pintó en Aix, por encargo de Pierre Corpici y para la iglesia de Saint-Sauveur. A la influencia de Van Eyck se superpone la del Maestro de Flemalle por cierta consciente frialdad en la angulosidad de plegados. Laclotte, con todo, señala que este pintor difiere de los flamencos por su empleo de la luz. Es obra importante que ejerció influencia, hasta en Nápoles, donde

Flanagann Privatecopie

se conserva un *San Jerónimo* que deriva directamente de las figuras de profetas de esta Anunciación, intensa, pero más espectacular y virtuosista que lírica.

El gran pintor de este período en la escuela aviñonesa es, sin duda, Enguerrand Quarton (o Charonton), activo en 1444-1466, nacido en Laon y que trabajó en la antigua ciudad de los papas en las fechas citadas. Pintó con Pierre Vilatte, en 1454, la *Virgen de la Misericordia*, del Museo Condé, de Chantilly. Del año anterior es su grandiosa *Coronación de la Virgen* (Hospicio de Villeneuve-les-Avignon) en la que, mucho antes que el Greco, supo plasmar en una imagen los dos mundos, terreno y celeste, separándolos y uniéndolos a la vez. A la fastuosidad cromática y monumentalidad de formas de la zona superior (3/4 del formato, verticalmente), se contrapone el desmenuzamiento de formas, figuras y paisaje de la zona baja, vivificada por una luminosidad viva y por la claridad cromática. De hacia 1450-1455 se conserva en el Louvre una *Piedad* dramática, de gama terrosa (oscurecimiento *a posteriori* sin duda). Charles Sterling atribuye esta obra a Quarton y, por nuestra parte, nos parece totalmente justificada la atribución. Si se compara con las dos obras antes citadas se ve el mismo sentimiento espacial, la misma tendencia lineal, la amplitud en sentido horizontal y un mismo ritmo entre vacíos y figuras. Sea como fuere, quien en el Louvre contempla esta *Piedad* comprende que se halla ante una de las grandes pinturas que produjo la Edad Media, en la que el sentimiento dramático vence todo impulso ascensional, pero en la que la serenidad no se contrapone a un vivo sacudimiento patético, sino que lo asume.

Con todo, la obra del Maestro de la Anunciación de Aix, como más objetiva demostración técnica, posiblemente ejerció superior influencia en la escuela aviñonesa. Hay una serie de obras en torno a ella, aunque con diversidad de matices estilísticos entre sí: el panel de *Saint-Siffrein* (*ca.* 1460-1470; Museo Calvet, Aviñón); la llamada *Piedad de Tarascón* (¿1457?); el *Retablo de Boulbon*, de la misma etapa que la obra anterior (Louvre).

Un artista más avanzado, esto es, más prerrenacentista, es Nicolás Froment, activo en 1461-1483. Nacido en Uzés, viajó por Italia y su obra refleja ya (en menor medida que la del Maestro de Moulins y de otro modo) el eclecticismo que distingue los inicios de la pintura quinientista en Europa. El *Tríptico de la zarza ardiente* (1476, catedral de Saint-Sauveur, Aix-en-Provence) es posiblemente su obra capital conservada. Los investigadores incluyen en la pintura gótica aviñonesa obras que se hallan todavía más

17. Quarton (?).
Piedad de Villeneuve-les-Avignon, detalle.
Antes de 1457. Museo del Louvre, París

allá de la línea terminal del estilo que naciera poco después de 1200. Entre tales obras destacan las de un Maestro de San Sebastián, identificado con Josse Lieferinxe por Sterling; el *San Jorge* de Thomas Grabuset, pintado hacia 1480 y que muestra cierta filiación con Quarton, y ya, en torno a 1500, las obras de Nicolás Dipre y la realmente bella *Adoración al Niño*, medieval por el espíritu, pero no —extraña contradicción— por la forma, de un pintor ignorado y que se conserva en el Museo Calvet de Aviñón.

Flanagann Privatecopie

2

Inglaterra

En 1066, Guillermo el Conquistador, duque de Normandía, se adueñaba de Inglaterra, transformaba sus costumbres, su idioma y su arte. Hay en la miniatura inglesa del período románico cierto carácter pregótico, que, tanto como influencia del refinamiento francés, o acaso en mayor medida, se debe a rasgos peculiarmente británicos. Pero sólo en obras posteriores a 1200 el estilo comienza a simplificarse para permitir que el contorno —la línea gótica— sea el factor estilístico esencial. En el decenio 1220-1230 estas características se precisan, en obras como el *Salterio* de la Bayerische Staatsbibliothek, de Munich, y Manuscrito Real, 16,2, del Trinity College de Cambridge. En las vidrieras se observa también la evolución (Canterbury) y a mediados de siglo la *Biblia* de William of Devon muestra orlas típicamente góticas. El tondo que se cree procedente de Salisbury, con *La Virgen y el Niño* de mediados del siglo XIII, aún precisa más la pura goticidad, ya en lirismo y sentimiento humano, compatible con una notable geometrización (Chapel of the Bishop's Palace, Chichester). Del siguiente decenio hay ilustraciones a una *Historia Anglorum*, de dibujo refinado pero menos vivaz que el de Honnecourt, con la feliz nota de estar firmadas por Matthew Paris, de quien existen otros códices miniados. En fondos arquitectónicos siguen apareciendo arcos de medio punto, pero el concepto narrativo y la vivacidad de las escenas distan ya mucho de todo lo románico.

La pintura mural ofrece ejemplos de la misma época, por ejemplo en el Corpus Christi College de Cambridge. Pero las principales obras son las de Winchester, la antigua capital inglesa; en su capilla del Santo Sepulcro hay una imagen de *Cristo Majes-*

Flanagann Privatecopie

18. San Pedro. Detalle de un retablo. Hacia 1275. Abadía de Westminster

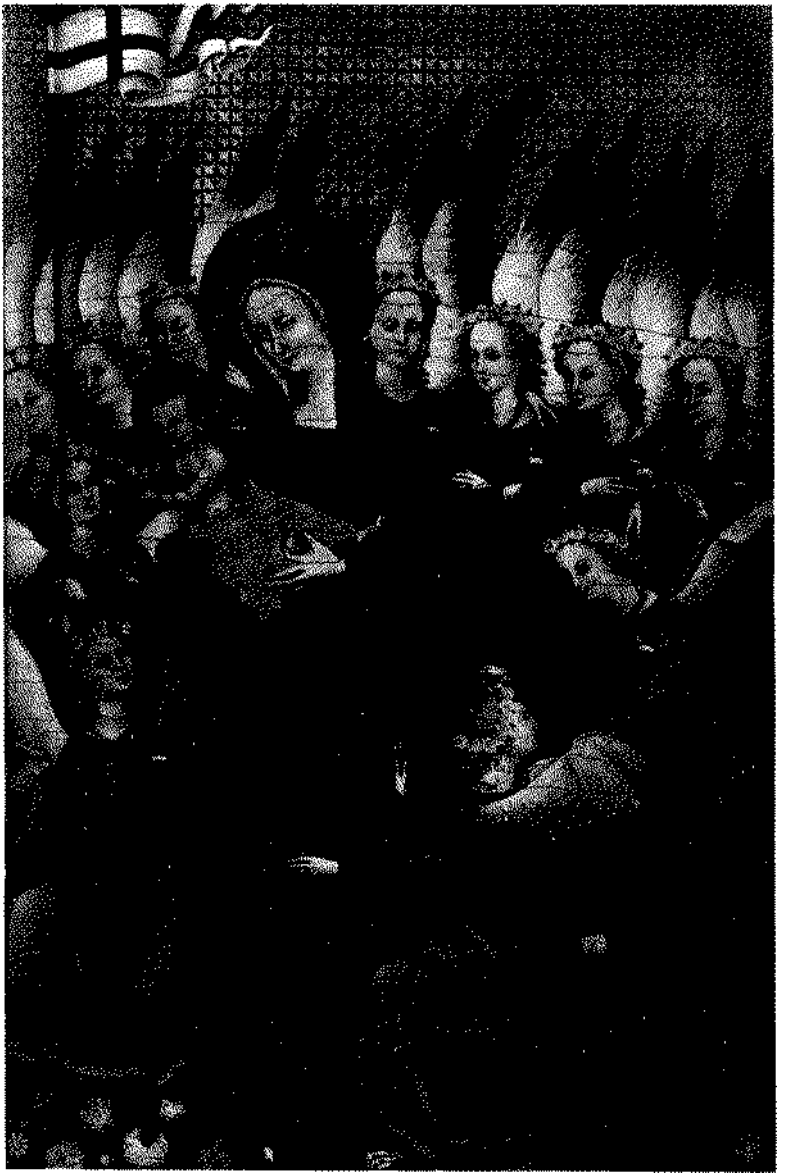
tad y un *Descendimiento*, que Margaret Rickert sitúa hacia 1230. Una *Cabeza de rey* (tema frecuente en la decoración pictórica inglesa), del claustro del palacio de Windsor, se aproxima a la manera de Matthew Paris, por lo que cabría acaso atribuírsela. La cámara real del palacio de Westminster poseía un importante ciclo de frescos (1263-1267), destruidos en parte por un incendio y que se conocen por una copia del pasado siglo. El «primer estilo internacional», que así podría llamarse la pintura de gran parte del siglo XIII, debió de tener abundancia de obras y eminentes cultivadores, con influencias bizantinas e italianas menos perceptibles que las francesas, pues se sabe que, a mitad de dicho siglo, Enrique III reunió en Westminster artistas italianos y franceses que crearon una «escuela de la corte» en unión con los pintores del país.

A ese estilo cortesano pertenece un retablo, de calidad extraordinaria, del que sólo se conserva en buen estado la tabla con *San Pedro* (abadía de Westminster), que se atribuye a 1250-1275 pero que juzgaríamos más tardío por la madurez del estilo y la calidad casi sienesa del ritmo lineal. Asimismo, queda bastante de la *Multiplicación de los panes*, en la misma obra. De otro lado se sabe que Enrique III estuvo en París y gustaba extraordinariamente del gótico francés de la época de san Luis. Su gusto personal y el estilo de la corte influyeron en los centros religiosos y son varias las iglesias de Inglaterra que muestran pinturas murales de la segunda mitad del siglo XIII; entre ellas Saint-Albans, Saint-Faith, de Horsam (Norfolk), de Newport, Clayton, Patham, catedrales de Peterborough y Rochester, etc. A la vez que la pintura y la vidriera se desarrolló extraordinariamente el arte del bordado, *opus anglicanum* por excelencia, y no es de extrañar, por lo tanto, que los historiadores de la pintura inglesa del período suplan las ingentes destrucciones de imágenes pictóricas con fragmentos de

19. Maestro anónimo de East Anglia. Crucifixión con san Pedro y san Pablo. Hacia 1300-1325. Thornham Parva Church, Suffolk

Flanagann Privatecopie

20. Díptico Wilton. Hacia 1380-1395.
El rey Ricardo II con sus santos patronos. National Gallery, Londres



21. Díptico Wilton. Hacia 1380-1395. La Virgen con el Niño y ángeles. National Gallery, Londres

Flanagann Privatecopie

bordados de dibujos y ejecución perfectos; cabe citar el tejido con la efigie ecuestre y armada de Ricardo Corazón de León (Edward VII Gall. British Museum) y la casulla con santos del Victoria and Albert Museum, obras de hacia 1275-1285. Este arte prosigue, magnificado, a principios del siglo XIV; el museo citado posee ejemplos sobresalientes entre los que destaca la *Crucifixión con san Miguel y ángeles*, de hacia 1300, interesante, aparte de otras cualidades, por la distribución espacial perfecta y cuidada y el verticalismo que constituye una de las constantes del arte inglés. Algún bordado tiene relación con pinturas, cual con una predela (en mal estado), con la efigie de *Cristo en la gloria*.

En 1300 se sitúa el fin del «gótico primitivo» y el inicio del «gótico decorado», que a su vez termina en 1360, fecha en que comienza el «gótico perpendicular», vivo hasta 1500. Esto en arquitectura, pero la pintura no deja de ofrecer características que la emparentan, sobre todo en el primer y segundo períodos, con los rasgos de arquitectura y escultura. Aunque no llega al XVI, pues a finales del siglo XV penetra en el naturalismo ecléctico que señala el acabamiento del estilo gótico. El siglo XIV debió de ser en Inglaterra —asolada por la peste a mediados de la centuria, pero vencedora con frecuencia de Francia en la guerra de los Cien Años— un período de esplendor. Abundarían las pinturas de gran refinamiento y calidad, a juzgar por lo conservado.

Desde principios de siglo, Londres afirma su supremacía política y cultural. Entre las primeras obras hay que citar las figuras de reyes pintadas en los respaldos de las sillas del coro de la abadía de Westminster, que se atribuyen a Thomas, hijo de Walter de Durham, de las que se conservan dos enteras, probablemente *Enrique III* y *Eduardo II* (*ca.* 1308). Incompleta está la de *Eduardo el Confesor* y también queda parte de una *Anunciación*. De similar fecha serán las pinturas del sepulcro de *Edmund Crouchbank*, conde de Lancaster († 1296), con una curiosa fila de diez caballeros dispuestos a modo de friso, que recuerdan el tema de los *Héroes* y *Heroínas* de la pintura francesa, inspirado en el interés por las leyendas caballerescas.

La pintura sobre tabla cuenta con dos obras importantes del primer tercio del siglo, que Rickert atribuye a un Maestro de la East Anglia, una *Crucifixión con san Pedro y san Pablo* (Thornham Parva Church, Suffolk) y un *Frontal con escenas de la Virgen* (Museo de Cluny, París). En las dos obras citadas vemos un estilo derivado de la miniatura. La línea se curva y a la vez presenta angulosidades triangulares, curvas complejas sometidas a un ritmo

notablemente vertical. Los dos fondos diferentes son objeto de un tratamiento exquisito y la gama de color es muy original, basada en castaños y ocres rojizos. Según Gnudi y Dupont, el estilo de estas obras, en especial de la segunda, emparenta con el *Salterio Arundel*, anterior a 1339 (British Museum).

En ese período evolucionan paralelamente la vidriera y la miniatura. En la primera, el estilo de grisalla (gris y amarillo-plata) francés aparece, en 1330, en Wells. Entre las mejores vidrieras de la primera mitad del siglo XIV cuentan las de la catedral de York (entre 1310 y 1338), las de la de Gloucester (*ca.* 1349) y las de la abadía de Tewkesbury (*ca.* 1344). En la miniatura se observa cierta influencia italiana, por el mismo tiempo en que, en Francia, afectaba a Jean Pucelle. En cuanto a la pintura mural deben citarse las de Croughton, Chalgrove, Hailes, Peakirk, con temas del Nuevo Testamento o hagiográficos. En el British Museum se conservan pinturas murales de fecha algo posterior, pertenecientes a la capilla de san Esteban y a la sala capitular de Westminster. Algunas de éstas, como la del *Grupo del Juicio final*, son puestas por Rickert bajo la atribución de una «Escuela Sifervas» que derivaría del arte del miniaturista Johannes Sifervas, activo en 1375-1400. En el estado actual de la investigación, la pintura inglesa ofrece obras y restos de un lado, y nombres de otro. Raramente pueden ponerse en mutuo contacto. Así, Tristan cita nombres de pintores como John Cotton, Barnaby Mayor y Joven, Hugh de Saint-Albans, William de Walsingham, activos en el segundo tercio del siglo XIV, sin que pueda atribuírseles ninguna obra en concreto. Un bello ejemplo de temática de arte señorial lo ofrece el *Salterio Lutrell* (*ca.* 1340) con la efigie de sir Geoffrey Luttrell, a caballo, recibiendo de dos damas yelmo y escudo.

Las relaciones con el continente, al parecer, fueron más estrechas en la segunda mitad del siglo XIV. El rey de Francia, Juan el Bueno, hecho prisionero en Poitiers (1356) por el Príncipe Negro, fue a Londres en cautiverio y se llevó consigo a su pintor Girard d'Orléans. Ya en 1338, Eduardo II de Inglaterra, aliado de Luis IV de Baviera, celebró una entrevista con éste, de la que no se deducen contactos de escuelas, aunque el *Tríptico de Estonteville* (*ca.* 1360) (col. Durlacher, Londres) se juzga puede deberse a un pintor alemán. Más consecuencias tuvo, en 1382, la boda de Ricardo II con Ana de Bohemia, hija de Carlos IV, el emperador-mecenas que tanto influyó en la difusión del estilo internacional, con tres lugares y tres fechas-clave: 1352-1367-1375; Treviso, Praga,

Flanagann Privatecopie

22. Retrato de Ricardo II. 1390-1400. Abadía de Westminster, Londres

Hamburgo, por las cuales el estilo de Tommaso de Módena llega al Maestro Bertram, por medio de Teodorico de Praga. La pintura inglesa del último cuarto del siglo XIV parece afectada, de un lado, del estilo bohemio-alemán, y, a propósito del *Apocalipsis* de la sala capitular de la abadía de Westminster, se habla de una «Escuela del Maestro Bertram»; de otro lado, de la finura francesa del momento, que corresponde a la etapa de los grandes miniaturistas protegidos por Carlos V y sus hermanos Jean de Berry y Felipe el Atrevido de Borgoña.

Pero la fórmula inglesa, en lo que no tiene de tal, esto es, en su espíritu, nos parece influir decisivamente en las obras maestras de ese tiempo, que seguramente le pertenecen. Son éstas: el *Retablo de la vida de Cristo*, de la capilla de san Lucas en la catedral de Norwick; el estupendo retrato sedente del rey *Ricardo II* (*ca.* 1390; abadía de Westminster), que lo presenta hieráticamente, con estricto sometimiento a la ley de frontalidad, pero suavizado por todos los primores de una refinada ejecución, a la vez naturalista y hondamente estilística, y, sobre todo, el famoso y debatido *Díptico Wilton* (1380-1395; National Gallery, Londres), cuyos azules y blancos sobre oro, personajes, cordero simbólico y heráldica lo convierten, acaso, en la obra más bella de todo el estilo gótico internacional en Europa. John Harvey lo atribuye, sin dar seguridades, a Thomas Litlyngton (1360-1400). De calidad inferior, pero dignas de cita, son unas figuras de reyes y profetas, de la iglesia de St. Helen, de Abingdon, de hacia 1390-1400. Los *Misales* ingleses de la época presentan las más bellas crucifixiones y rivalizan en la invención y finura de las orlas y de los fondos. Por entonces surge un gran miniaturista, Herman Scherre (activo en 1407-1416), del que quedan obras firmadas en el British Museum.

Paralelamente a este arte cortesano se desarrolla una pintura de sentimiento popular, en las murales de las iglesias. Con frecuencia presenta temas inspirados en el poema *Piers Plowman* (*ca.* 1362) de William Langland, de abierta tendencia democrática, en su intento de acercar a Cristo a los pobres de su tiempo, que no debía de ser suave para los desheredados de la fortuna. Este tema perdura en el siglo XV y se halla, como decíamos, en iglesias esparcidas por Buckinghamshire, Suffolk, Berkshire, Sussex, Gloucestershire, Cornwall, etc. La pintura más interesante del género es, posiblemente, la de St. Mary de Amphey (Gloucestershire), anterior a 1400. En el mismo templo se plasmó la imagen de san Pedro recibiendo a los obreros en el cielo, con lo que se ve que el «arte social» no es fruto de nuestro tiempo, ni siquiera del socialista siglo XIX. Terminaremos nuestros comentarios sobre la pintura del XIV en Inglaterra citando el *San Jorge*, de la iglesia de St. Peter, de Pickering (Yoskshire). Los ingleses plasmaron ahí a su santo patrón, escaso en las islas británicas, y que, en cambio, con tanta frecuencia aparece en las escuelas de la hispana corona de Aragón, sobre todo en el siglo XV.

Tras este período de esplendor, y aunque dadas las destrucciones cuantiosas de la pintura gótica inglesa ningún juicio, en realidad, puede ser emitido, parece producirse cierto descenso,

Flanagann Privatecopie

hasta la penetración de la influencia flamenca, que no afecta la miniatura (en lo relativo a la creación, o a las destrucciones). Obra destacadísima de este género es el códice de la obra de Chaucer (Corpus Christi College, Cambridge), *Troylus and Criseyde*, proseguido con obras de menor mérito pero de alada gracia, cual *Le Livre des fays d'armes* (1434, British Museum), todavía dentro del estilo internacional. En la vidriera también se producen obras de interés (York, Winchester College, New College de Oxford, etc.). La primera pintura sobre tabla digna de cita es el retablo con cuatro escenas de la *Vida de santa Etelreda* (Sociedad de anticuarios de Londres), de hacia 1425. Más tardías, pero de la misma trayectoria estilística, son las efigies de *San Leonardo y santa* no identificada (Victoria and Albert Museum). Son obras contenidas y «primitivas» aún.

Los avances flamencos parecen afectar a la pintura inglesa en dos sentidos; primero, incrementando su natural tendencia a lo flamígero y audazmente decorativo (figuras de *Arcángeles*, de hacia 1480; Barton Turf Church, Norfolk) y figuras de *San Pedro y san Pablo* (algo posteriores; Cawston Church, Norfolk), obras más brillantes que refinadas. Es importante, en este período, la obra del anónimo que pintó el *Juicio final* en el arco triunfal de la iglesia de St. Thomas, de Salisbury, pintura ambiciosa con numerosos personajes, pero no de un nivel equivalente al logrado un siglo antes por la pintura inglesa. Cierra ésta, brillantemente, la obra de William Baker y sus colaboradores, que, algo antes de lo citado (hacia 1479-1488) ejecutaron las amplias series de escenas animadas y ya bastante naturalistas, aunque goticoflamenquizantes por entero, de la capilla del Eton College. Las vidrieras de hacia 1450 a 1460, vale la pena advertirlo, se adelantan considerablemente a la pintura en la tendencia prerrenacentista. Una serie de retratos de reyes —viejo tema inglés— de la abadía de Westminster —cantera inagotable, debió de ser, de pintura— fueron ejecutados desde finales del siglo XV a principios del XVI. Su estilo es un equivalente del que muestran pintores como el Maestro del bastón francés. Queda goticismo, pero la línea es dominada por fuerzas nuevas que resultan casi ininteligibles para quien se ha identificado estéticamente con el proceso iniciado a principios del siglo XIII.

3

Noruega

Aunque ya en el segundo tercio del siglo XIII la compañía hanseática estableció contacto entre Londres y Hamburgo, de un lado, y Bergen, Oslo y Estocolmo de otro, Escandinavia —por razones tal vez obvias— no penetró entera y decisivamente en el área de la civilización occidental, aunque el gótico prosperó en sus comarcas. El arzobispo de Trondheim desempeñó al parecer un importante papel; la influencia alemana no dejó de ejercerse, pero la predominante fue la de Inglaterra, acaso por la amistad existente entre Hakon Hakonson y Enrique III de Inglaterra, quien se sabe mandó a su orfebre que labrara una corona exacta a la suya para el monarca noruego. La catedral de Trondheim se hizo a imitación de la de Lincoln. Escandinavia, en general, importó pinturas inglesas y del continente, pero, según algunos técnicos, se distinguen las obras foráneas por estar pintadas en roble mientras las del norte lo fueron en madera de pino. Noruega, que es el país nórdico del que existen más noticias, en parte por el libro Blindheim que patrocinó la UNESCO, desarrolló una verdadera escuela de pintura anglonoruega, en la que hay obras de las más diversas calidades estilísticas, desde las que algunos historiadores sitúan simplemente bajo el epígrafe de inglesas, a las que prueban su origen en una robusta y dinámica tradición artesana estrictamente nórdica. De otro lado, se produjeron también contactos, eventualmente, por la llegada a Noruega de artistas ingleses; se sabe que el miniaturista Matthew París estuvo en Bergen y Trondheim en 1248, y se ha visto su influencia en el *San Pedro* de Faaberg (Museo de Oslo).

Sea como fuere, en Noruega se encuentra cierto número de pinturas góticas, en su mayoría sobre tabla, pertenecientes a las

Flanagann Privatecopie

23. La Virgen y el Niño.
Detalle de dosel.
Stavkirke de Ardal, Sogn. Siglo XIV

stavkirker (iglesias de madera). Este arte floreció en el siglo XIII y primer tercio del XIV. La peste de 1348 dio fin al florecimiento de la nación y le costó decenios reponerse, sin que los investigadores puedan citar obras que prosigan la tradición iniciada como se ha dicho. En la segunda mitad del siglo XV, a finales sobre todo, se produce un nuevo reverdecer de la cultura escandinava, pero son artistas alemanes del norte, como Bern Notke, los que suelen facilitar las obras que necesitan el culto y los palacios de los magnates. No pueden descartarse tampoco las destrucciones debidas a prejuicios religiosos, guerras, incendios, etc.

Las pinturas sobre tabla antes aludidas son de tres géneros: antipendios y baldaquinos de altar, no desemejantes a los que produjo el románico y el gótico incipiente en Cataluña; y pinturas murales de madera, en particular bóvedas y tímpanos que daban digno complemento a la bien trabajada carpintería nórdica. Natu-

ralmente, no podemos citar la totalidad ni aun la mayoría de pinturas de este género. Encontramos un primer estilo, bastante hierático aún, en los antipendios de Ulvich y Heddal, de hacia 1250 (Museo de Bergen y museo de la universidad de Oslo). Un arte más próximo al de la figuración inglesa, con personajes de cabelleras casi llameantes y un alargamiento de canon se halla, respectivamente, en los antipendios de Odda (Museo de Bergen) y de Ardal, ambos ya de 1290-1300. Una influencia del estilo narrativo de la miniatura se halla en el antipendio de Nedstryn, de hacia 1300. A principios del siglo XIV, la composición se torna más compleja, nace un anhelo de individualizar más los personajes, tanto por sus rasgos como por el ademán, lo cual se ejemplariza en el primer antipendio de Nes. Una obra que casi debería juzgarse inglesa por el perpendicularismo de sus estructuras es el segundo antipendio de Nes, con un *Descendimiento* de los más bellos y originales —y casi abstractos— de la pintura gótica de Occidente. Todas estas obras se hallan en el Museo de Bergen.

El fin del siglo XIV se señala por un movimiento casi regresivo, con notable esquematismo, gusto por la figuración expresionista y cierto *horror vacui*. Como ejemplo de bóveda de iglesia hay que citar los más relevantes, el de la *stavkirke* de Torpo, Hallingdal, de mediados del siglo XIII, *in situ*, donde se advierte una mezcla de agudo sentido decorativo y de ingenuidad llena de fuerza dramática, con gusto por la representación de monstruos que emparentan con el antiguo arte nórdico. Otra bóveda, de época algo posterior, posiblemente de finales del siglo XIII, es la de Al, Hallingdal (museo de la universidad de Oslo), con una bellísima *Crucifixión* que sublima el primitivismo sin superarlo. Todo este arte es el testimonio de ciento cincuenta años de prosperidad en un país sometido a las más duras pruebas por la naturaleza y el destino.

Flanagann Privatecopie

4

Italia

La pintura gótica produjo en Italia obras de extraordinaria belleza, e incluso muchas —en especial las de la escuela de Siena— de extrema pureza estilística. Sin embargo, la visión de conjunto de los tres siglos que median entre 1200 y 1500 dista de satisfacer desde el ángulo de la adhesión profunda a lo gótico. Tres factores perturbaron con frecuencia el desarrollo normal del goticismo: el espíritu postantiguo, conservado en cierta medida; la poderosa influencia del arte bizantino, que desde Venecia irradió hacia el centro de Italia; y la temprana penetración en el Renacimiento, merced al genio de Masaccio (1401-1428), que distó, con todo, de ejercer una modificación general en las circunstancias estilísticas de las escuelas. Es evidente que la historia tiene importancia y que, en términos muy generales, ciertos factores de tipo espiritual y cultural tampoco han de desestimarse. No hace mucho se atribuía a san Francisco de Asís (1182-1226) y su concepción de la fraternidad universal el nuevo lirismo que aparece en el ámbito italiano. Ahora se da más importancia al Tratado de Constanza, en 1183, que estableció la independencia comunal de las ciudades; pero es evidente que ambos factores son de interés. En el siglo XIII son importantes otros hechos: la intervención de Carlos de Anjou, hermano de Luis IX, llamado por el papa Urbano IV, y que se adueñó de Nápoles; el fin de los Hohenstaufen en 1254, con la consecuencia de que Rodolfo de Habsburgo (1273-1291) renunciara definitivamente a sus pretensiones de emperador de Alemania sobre Italia. El panorama de pequeñas o medianas guerras del siglo XIV no impide la prosperidad de las ciudades y de la nobleza, con lo que la geografía pasa, por así decirlo, a tener tanta o más

Flanagann Privatecopie

importancia que la historia como factor condicionante del arte. En el siglo XV las grandes familias: Visconti, Gonzaga, Sforza, Este, Montefeltro y Médicis, a la vez que aseguran la división política de Italia durante siglos (hasta el XIX) garantizan la riqueza y la vida intensa de las ciudades y los estados que en torno a ella constituyen regiones o provincias.

El *duecento* (siglo XIII) no ofrece una pintura gótica bien caracterizada. De un lado es muy fuerte aún la influencia bizantina, desde Venecia a Toscana (Luca, Pisa, Siena) y a las otras comarcas. De otro lado, el espíritu de la Antigüedad romana, unido a un factor bizantinizante, señala la obra de los autores de mosaicos, con frecuencia también pintores. En la primera trayectoria encontramos la obra casi mítica de Giunta Capitini, llamado Pisano (activo a mediados de la centuria); se sabe que pintó una cruz que ostentaba esta inscripción: *Giunta pisanus me pinxit... A. D. 1236.* El estilo de esta obra, patética y convulsa, muy imitada, se contrapuso al modelo del Cristo impasible, pero en la actualidad se cree que ambos tipos son bizantinos. De igual orientación es la obra de Berlinghiero Berlinghieri (*ca.* 1170-*ca.* 1240) y la de Copo di Marcovaldo (*ca.* 1220-*ca.* 1280) e incluso de Guido de Siena (¿activo entre 1220 y 1265-1270?), autor de una bella *Virgen Majestad* del palacio comunal sienés que lleva la fecha de 1221 pero que se juzga, por el estilo, debe datar de 1260, siendo posible que fuera repintada en esa fecha por Guido, autor de la primera. Hay una escuela de Guido de Siena: *Retablo de san Pedro, Retablo de san Juan Bautista* (ambos en la Pinacoteca de Siena), cuyas pinturas no dejan de ofrecer rasgos góticos aunque, de otro lado, algo hay en ellas que, a través de Bizancio, las emparenta con los iconos rusos.

Por la misma época pintaría Cimabue en Florencia su imagen de *La Virgen y el Niño* (Uffizi, Florencia). Este artista, activo entre *ca.* 1240 y 1302, aún es notablemente bizantinizante y su obra conserva hieratismo y esa disposición casi geométrica, sutil, de plegados, que es uno de los rasgos de esa escuela. Se sabe que hacia 1270 Cimabue estaba en Roma, con Jacopo Torriti, mosaísta, y que, en 1277-1280, pintó en el gran taller central de Italia, Asís, una *Virgen con san Francisco* en la iglesia baja y frescos en la alta (crucero y ábside) que ratifican su concepción estilística, aunque los personajes allí plasmados muestran mayor tendencia al dinamismo. Es importante el testimonio de Dante (1265-1321), que, si bien no pudo conocer a Cimabue, lo designa como el pintor más importante de Italia en la época anterior a Giotto. Entre los frescos de la orientación que hemos considerado hay que citar los de

24. Giotto. San Francisco dando su manto a un pobre. Fresco, antes de 1300. Iglesia alta de Asis

Manfredino da Pistoia en San Michele di Fassolo, en Génova, ya de hacia 1290.

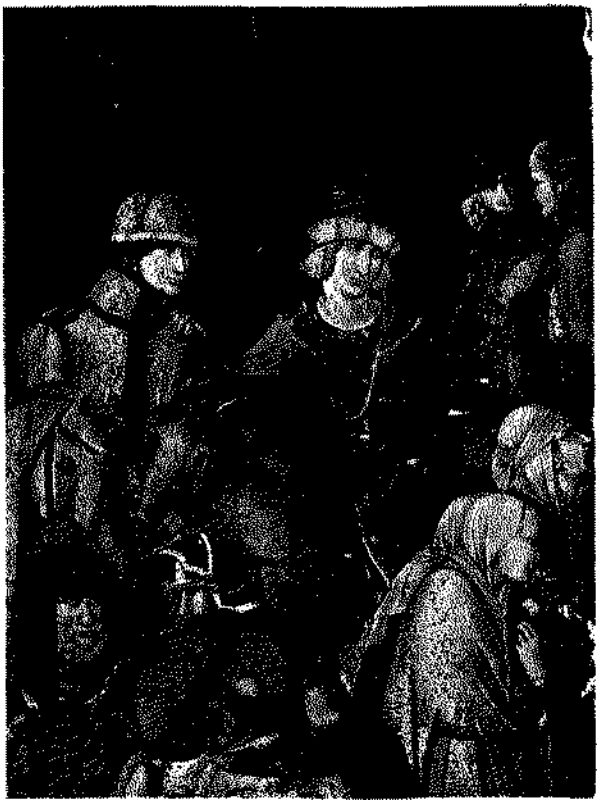
Algo antes, la escultura había iniciado, con la obra de Nicola Pisano (*ca.* 1215-*ca.* 1270) la valoración de lo clásico. En esa vía trabajó el romano Pietro Cavallini (*ca.* 1240/1250-1330), al que se deben los mosaicos de la *Vida de la Virgen* en la iglesia de Santa María de Transtevere; en la de Santa Cecilia pintó un *Juicio final* cuyos personajes tienen solemne grandiosidad. Su cabeza de Cristo, particularmente, es hondamente expresiva de su verdadero humanismo. Se dice que Cavallini influyó en Giotto, pero este gran

Flanagann Privatecopie

genio del arte, que, a pesar de no ser gótico en su sentimiento, facilitó medios a los pintores que le sucedieron para que trabajaran en la orientación que fuese, no tenía necesidad de estímulos para producir su obra, que emerge a la distancia del tiempo con incomparable esplendor. Como factor de conexión, sin embargo, André Chastel señala una *Historia de José*, ejecutada por Cavallini en mosaico en el baptisterio de Florencia.

Giotto di Bondone (¿1266?-1337) es el verdadero fundador de la escuela florentina que deja atrás la influencia de Bizancio. Na-

25. Duccio. Epifanía. Escena de la predela de la *Maestà*. 1308-1311. Museo de la Catedral, Siena



26. Pietro Lorenzetti. Crucifixión, detalle. Fresco. Antes de 1329. Iglesia baja de Asís

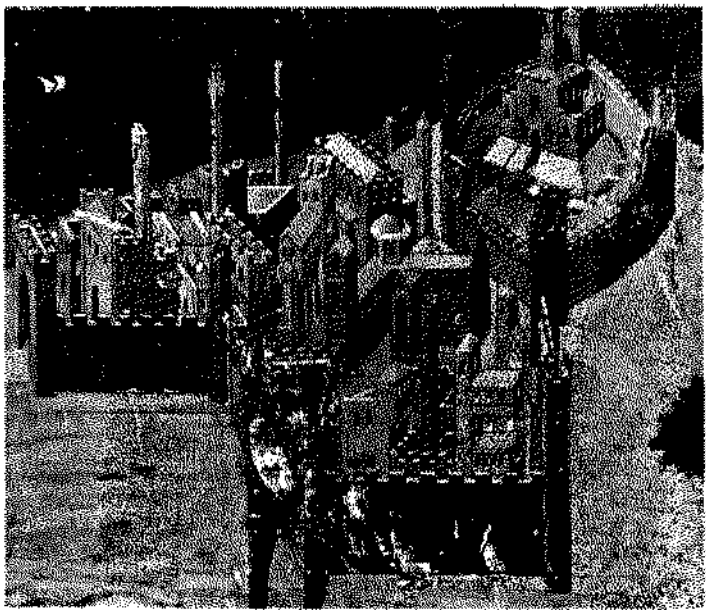
ció en Colle, Vespignano, al norte de Florencia, y vivió en esa ciudad durante la mayor parte de su carrera artística.

Las cualidades dominantes de Giotto son la monumentalidad, la franca espacialidad de sus escenas —constante italiana que muy posiblemente él inaugura en toda su fuerza— y la serenidad que dimana de estas condiciones y de la armonía entre los pausados ademanes y la coloración nunca estridente. La forma es plenamente entendida como tal por Giotto y hay, en sus imágenes, un valor autónomo de cada fragmento, pensado en sí a la vez que en relación con el todo. Su primera obra, que ha sido objeto de controversias, pero que nos parece plenamente giotesca, son los

Flanagann Privatecopie

frescos de la *Vida de san Francisco*, ejecutados hacia 1300. Es evidente que la escena en que aparece el titular dando su manto a un pobre presenta, en el manto, el mismo tratamiento abstracto y a la vez realista de la figura arrodillada del *Noli me tangere* que se reconoce generalmente a Giotto (capilla Scrovegni, Padua; 1303-1305). Lo que pudo suceder es que, en la primera obra citada, se produjera la intervención de colaboradores, hecho habitual en la pintura medieval. La obra de la capilla Scrovegni narra la *Vida de Cristo y de la Virgen*, integrando un *Juicio final*. Se ratifica aquí la concepción espacial de Giotto, que posee dos valores a la vez: una poderosa realidad en sí y un medio de representación casi escenográfico. Sugiere con premeditada intención una zona perfectamente tridimensional apoyada, por así decirlo, contra un poderoso plano de fondo. Giotto ejerció vastísima influencia, tanto a la larga, como predecesor del Renacimiento, cual inmediata, sobre una serie de pintores que justamente se denominan «giotes-

27. Ambrogio Lorenzetti. Virgen, detalle. Hacia 1330. Seminario de Siena



28. Ambrogio Lorenzetti. Vista de una ciudad. 1335-1340. Pinacoteca de Siena

cos»; pero también influyó en personalidades importantes como Martini y los Lorenzetti de Siena. Otros frescos de Giotto, aparte de los citados, son los relativos a las *Vidas de los santos Juanes*, en las capillas Bardi y Peruzzi, en Santa Croce (Florencia), ejecutados después de 1317. Se le atribuyen otros frescos y algunas pinturas sobre tabla, de composición más sencilla pero de idénticas características de estilo: un *Crucifijo* (sacristía de la capilla de Padua); *La muerte de la Virgen* (Berlín); *La Virgen de todos los santos* (Uffizi); un panel de *San Esteban* (col. Horne, Florencia) y *La Virgen con el Niño* (National Gallery of Art, Washington). *La estigmatización de san Francisco* (Louvre) se considera obra de su taller. Entre 1329 y 1333, Giotto trabajó en Nápoles y, al parecer, su actividad se ejerció en diversos centros. También ar-

Flanagann Privatecopie

quitecto, Florencia le encomendó la dirección de las obras de la ciudad, construyendo el *campanile* de la catedral.

Entre los sucesores de Giotto en Florencia destacan Bernardo Daddi (*ca.* 1290-1350), autor de una *Visión de san Bernardo* en el Palazzo Vecchio, y de varias pinturas sobre tabla en el Louvre, Uffizi, Berlín, etc.; Maso di Banco (activo en 1325-1350), autor de los frescos de la *Vida de san Silvestre* en la capilla de este titular (iglesia de Santa Croce, Florencia); Maestro Stefano, que fue apodado «Giottino», siendo el autor de la *Piedad de san Remigio* (Uffizi); Nardo di Cione (activo en 1343-1366), que pintó en Santa Maria Novella el *Paraíso*, el *Infierno*, el *Juicio final*, y el retrato de *Dante* —que, a veces, se atribuye a Giotto—; Andrea Orcagna (*ca.* 1320-*ca.* 1368), autor del retablo de la capilla Strozzi en Santa Maria Novella (1354-1357); del *Triunfo de la muerte* en Santa Croce, tema puesto de actualidad por las grandes epidemias de peste que padecieron varios países de Europa con particular intensidad en 1347-1348. Aparte de realizar otras obras pictóricas, trabajó en la fachada de la catedral de Orvieto y se le atribuyen esculturas de Or San Michele. El lombardo Giovanni da Milano (activo en Florencia en 1350-1369) se halla en la misma trayectoria (retablo de la Galería del Prato, 1354); así como Bartolo di Fredi (*ca.* 1330-1410), autor de frescos en San Gimignano y, en 1388, de una *Coronación de la Virgen* en que denota mayor personalidad (Gal. Montalcino). Andrea Bonaiuti da Firenze (activo en 1343-1377), autor de la *Apoteosis de santo Tomás* (Santa Caterina, Pisa) ; Taddeo Gaddi (*ca.* 1334-1366) y su hijo Agnolo, que trabajó en la segunda mitad del XIV, siguen desenvolviendo los grandes hallazgos giotescos, así como el veneciano Antonio Veneziano (muerto después de 1387), que trabajó en Toscana.

Distanciamiento respecto al arte de Giotto muestran Francesco Traini (activo en 1321-1360), autor de los frescos en el camposanto de Pisa de macabro tema, en quien la tendencia dramática aparece más en el pormenor temático que en el estilo; el mencionado Giovanni da Milano (activo en 1350-1369), pese a su origen lombardo, trabajó en Florencia, donde era ciudadano en 1366. Se le debe un retablo (Gal. Prato) y su obra esencial es la decoración de la capilla Rinnuccini en Santa Croce (1365); y Gherardo Starnina (activo en la segunda mitad del siglo XIV) y que, según los documentos, trabajó en España. Frederik Antal le atribuye una violenta y demoníaca *Tentación de san Antonio* (Santa Croce, Florencia). Giovanni del Biondo es más lírico y despojado. Se debe a Spinello Aretino una espléndida imagen de *Combate con san Miguel* (Pisa,

29. Simone Martini. La Anunciación, 1333. Galleria degli Uffizi, Florencia

camposanto). Estos dos últimos pintores son de la misma cronología que Starnina. En la escuela florentina hay que citar a Cennino Cennini, en el siglo XIV, por su famoso *Libro del arte*, donde describe la técnica de la época. En general, la pintura sobre tabla italiana, que influiría en gran parte de la del continente, transforma la «maniera greca», que pasó a Italia cuando la toma de Constantinopla por los cruzados, en 1204. Por este nombre, en realidad, se entienden dos cosas distintas: el estilo bizantino, cuya acción ya analizamos; y el procedimiento pictórico: tabla recubierta de yeso, pintura verde para la base de las carnaciones, sobre la que se modela con rosa y blanco. Fondos dorados, rica gama cromática

Flanagann Privatecopie

de matices intermedios (abundancia de lilas, grises, amarillos de mayor o menor intensidad y pureza) definen en gran medida este arte florentino y el sienés, sobre todo desde la influencia de Giotto, que, no obstante, sabía emplear el rojo puro o anaranjado, en contraste con el verde y el azul de modo admirable: frescos de Asís y de Padua.

Hemos de retroceder ahora a finales del siglo XIII para estudiar la escuela de Siena, que se desarrolla paralelamente a la de Florencia, pero que, por la estancia de Martini en Aviñón, acaso contribuye en mayor medida a la influencia de la pintura italiana en Europa y a la génesis del estilo internacional. El arte sienés del siglo XIV es tan perfecto en su fórmula y en su evolución que esta escuela proseguirá manteniendo sus principios «primitivos» hasta muy entrado el siglo XV, como veremos más adelante. Vamos a atenernos ahora a finales del siglo XIII y al XIV.

Duccio di Buoninsegna (*ca.* 1255-1319) ha sido considerado a veces como el paralelo de Cimabue en la escuela florentina; pero su obra es más avanzada y, aunque conserva acentos bizantinos, penetra en una libertad de composición y en una fluidez de línea y forma, típicamente italianas y bastante góticas. Se ignora quiénes fueron sus maestros. Hay discrepancia de juicios en atribuirle la *Virgen Rucellai,* pero aceptamos la tesis de Carli y Gnudi que se la adjudican, obra que le fue encargada en 1285 por la cofradía de los «Laudesi» (Uffizi), y en la cual el tratamiento bizantino de los plegados es sustituido por una modalidad más suave y naturalista. Años después pintó otra Virgen, la famosa *Maestà* (1308-1311), para la catedral de Siena (Museo della Opera del Duomo), obra grandiosa cuyo anverso presenta a Nuestra Señora con el Niño, rodeada de ángeles y santos dispuestos aún al modo bizantino, pero pintados con sensibilidad estremecida. En la predela y en el dorso de la obra, Duccio pintó escenas del Nuevo Testamento dando pruebas de su absoluta maestría en la organización de los personajes, en la creación de ambientes cargados de expresión propia. De otro lado, en la escena de la *Tentación de Cristo* se encuentran, en la zona baja de la composición, esas arquitecturas que Ambrogio Lorenzetti convertiría en una de sus especialidades lustros después. Se atribuyen a Duccio otras imágenes de la Virgen, entre ellas una que sería la primera, la pequeña *Virgen y franciscanos adorantes,* de 1278 (Pinacoteca de Siena). Proyectó también vidrieras para la catedral de su ciudad. Cecchi le atribuye un *Tríptico de la Crucifixión* del Museo de Boston y hay una serie de obras que se clasifican como «escuela de Duccio». Coetáneos de él

30. Simone Martini. San Martín ante el emperador, detalle. Fresco. 1320-1330. Iglesia alta de Asís

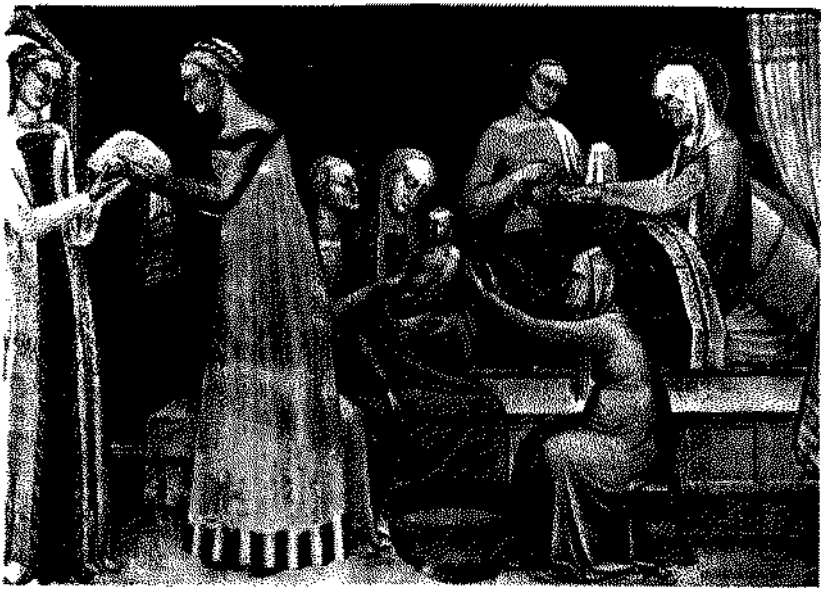
son los Maestros de Badia a Isola y de Città di Castello, así como Segna di Buonaventura (activo en 1298-1326), autor de una *Crucifixión* (col. lord Crawford, Londres), impregnada de dramático lirismo; y Ugolino di Neri de Siena (activo, 1300-1327), autor de interesantes obras conservadas en Budapest, Londres, San Casciano (Siena), que siguen dentro del espíritu ducciano.

Con Simone Martini (1283-1344) la pintura gótica sienesa adquiere una repentina madurez; el factor bizantinizante desaparece. En su lugar surge un culto de la forma pura, un ideal de aristocrática belleza en cierto modo emparentado con el espíritu del arte

Flanagann Privatecopie

cortesano francés aunque enteramente original. La emoción resulta evidente, pero también que se halla sometida al concepto formal, en el que el espacio y el color unificados por el arabesco de la línea imperan netamente. Había sido discípulo de un oscuro artista, Di Filipuccio, con cuya hija se casó, convirtiéndose así en cuñado del pintor Lippo Memmi, que le acompañaría a Aviñón en 1340. En 1315 fechó y firmó el fresco impresionante de la *Maestà* del Palazzo Pubblico de Siena, una de sus principales obras, aunque dañada por repintes. En 1317 pintó la imagen de *San Luis de Tolosa coronando a Roberto de Anjou* (Museo de Nápoles). De 1319 es su *Retablo de los dominicos* (Museo de Pisa). Más importante es el ciclo de la *Vida de san Martín,* que pintó al fresco en la iglesia baja de Asís. Creó allí una gama de colores, una modalidad de tratar los personajes —síntesis de naturalismo y de idealismo gótico— que se relaciona con el arte de los Lorenzetti. La belleza de los acordes cromáticos sólo es superada por la nobleza de las actitudes. En 1328, Simone pinta otro fresco —mágico y realista a la vez— que presiente a Uccello, esto es, la pintura de un siglo más tarde; nos referimos al admirable retrato ecuestre de *Guidoriccio dei Fogliani* (Palazzo Pubblico, Siena); el denso volumen de caballero y caballo recortándose contra un cielo abstracto entre siluetas de castillos o ciudades muradas es inolvidable. Pero en 1333 produjo la que creemos su obra maestra, la *Anunciación* (Uffizi), en que logró tanto la perfecta espacialidad como la matización y casi interpenetración de fondo de oro y colores, como la secuencia de ritmos analógicos convexos que da a la obra ese carácter artificioso y sobrenatural a la vez. A la época final del artista corresponden dos series de obras: las *Escenas de la vida de san Agustín* (iglesia del titular, Siena); y varias *Escenas de la Pasión* (*Camino del Calvario,* Louvre; *Crucifixión,* Amberes; *Descendimiento,* íd.; *Entierro de Cristo,* Kaiser Friedrich Museum de Berlín). Se cree que estas obras datarán de 1439-1440 o, las segundas, de algo más tarde y en tal caso habrían sido pintadas ya en Aviñón. Allí, Simone trabajó en la decoración del palacio papal y en Notre-Dame des Doms. Se fecha en 1342 su panel de *Jesús tras su discusión con los doctores de la ley* a que ya nos referimos al tratar de la escuela de Aviñón, en Francia.

Lippo Memmi (activo en 1317-1356) firmó una *Virgen* para la iglesia de San Francisco de Aviñón, en 1347. Quedan otras suyas en Orvieto, Siena y Berlín. Barna de Siena (activo a mediados del siglo XIV) pintó un ciclo de la *Vida de Cristo,* al fresco, en la colegiata de San Gimignano, obra en la que busca una originalidad



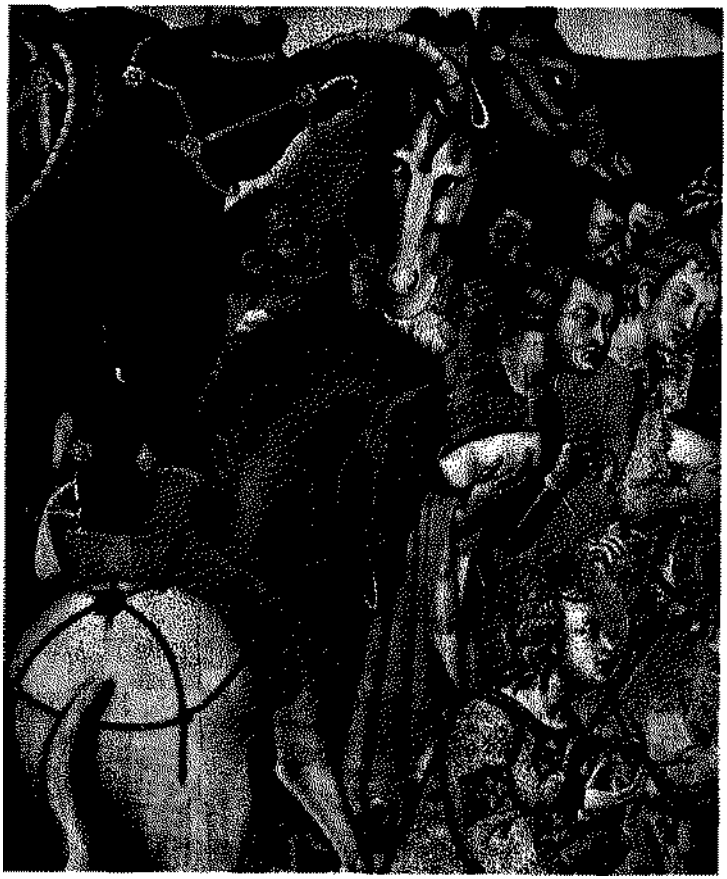
31. Giovanni da Milano. Nacimiento de la Virgen. Fresco de la capilla Rinuccini. 1365. Iglesia Santa Croce, Florencia

en las expresiones que a veces llega a la deformación. Se le atribuyen diversas pinturas sobre tabla en las que su obra es una consecuencia de Martini. Mayor importancia poseen los hermanos Pietro y Ambrogio Lorenzetti, cuya fecha de nacimiento se desconoce. No así la de su muerte, debida a la peste, en 1348. Se señala la actividad de Pietro desde 1305; la de su hermano a partir de 1319. Los personajes de Pietro poseen una dignidad profunda, una majestad incomparable. Su modelado es efectivo y sabía graduar la intensidad de las líneas de sombra, desde lo suave hasta lo casi expresionista. En 1320 le encargaron el *Retablo de Arezzo* y allí se advierte ya la madurez de un arte que pudo deber algo a Giotto. Su obra culmina en las *Escenas de la Pasión*, que pintó en 1326-1329, en la iglesia baja de Asís, obra que acusa el interés por la monumentalidad de la escuela florentina, pero muy sienesa por el color

Flanagann Privatecopie

y por el interés puesto en cada pormenor. Débense también a Pietro Lorenzetti el *Retablo de la beata Humildad* (1316, Uffizi), la *Virgen* sedente de la catedral de Cortona; la extraordinaria *Virgen con el Niño entre los santos Francisco y Juan Evangelista* (1326-1330, fresco con fondo de oro, capilla Orsini, iglesia baja de Asís); el *Retablo de los carmelitas* (1329, Pinacoteca de Siena) y el *Tríptico de la Natividad de la Virgen* (1342, catedral de Siena). La obra de Ambrogio, siendo semejante por la gama cromática y la tipología de los personajes, difiere por cierto carácter popular que se insinúa a veces y el gusto por las grandes vistas panorámicas con auténticos paisajes. Cierto que en parte debió esto al tema que se le pidió tratara: *Los efectos del buen y mal gobierno*, respectivamente, *en la ciudad y en el campo*, lo que le permitió un acercamiento a la arquitectura y al paisaje sin precedentes. Destacan asimismo sus alegorías del *Buen Gobierno, Concordia, Justicia*, etc. (frescos en la «Sala de los Nueve» del Palazzo Pubblico de Siena; 1338-1339). De 1332 son sus *Episodios de la vida de san Nicolás* (Uffizi) y de poco antes será la *Virgen de la leche* (capilla del Seminario de Siena), que tan tratada fue en el siglo XIV en determinadas escuelas. Un espléndido *San Miguel Arcángel hiriendo al dragón* se la atribuye Carli, situándola en las mismas fechas (Museo de Arte Sacro de Asciano). También se le deben otras valiosas efigies de vírgenes y santas. Se reproduce mucho, actualmente, en los libros, y con razón por su originalidad, la *Vista de una ciudad*, de fecha ignorada, conservada en la Pinacoteca de Siena, con edificios de regulada geometría perspectivista. Obvio es decir que los Lorenzetti tuvieron su círculo de seguidores y discípulos.

Andrea Vanni (*ca.* 1332-*ca.* 1414), autor de la *Virgen* del Fitzwilliam Museum (Cambridge) y de otras efigies conservadas en iglesias de Siena, es un pintor dulce y lírico. Lippo Vanni (activo en 1341-1375) fue miniaturista y pintor. La pinacoteca Vaticana conserva su original *Tríptico de los santos Pedro mártir, Domingo y Tomás de Aquino*. Bartolo di Fredi (*ca.* 1330-1410) dejó frescos y tablas firmadas y fechadas, en las que se advierte su interés por el relato de la acción. El Museo de Pienza conserva su *Virgen de la Misericordia* (1364) y los de Siena y Montalcino el retablo, desmembrado, dedicado a las *Escenas de la vida de la Virgen* (1388). Paolo di Giovanni Fei (activo en 1372-1410), diestro en las construcciones espaciales complejas, cual en su bellísima *Natividad de la Virgen* (1380-1390) de la Pinacoteca de Siena; pero también inspirado en las sencillas imágenes de la *Virgen*, cual la de la catedral sienesa. En la escuela de Siena hemos de citar aún a dos pintores que, en



32. Bartolo di Fredi. Epifenia, detalle. Hacia 1380. Pinacoteca de Siena

parte —como en parte algunos de los ya mencionados— introducen al estilo internacional. Taddeo di Bartolo (1360/1365-1422), por su tendencia a lo dinámico y a lo trágico. Aparte de su ciudad natal, trabajó en San Gimignano, Volterra, Pisa, Perusa, etc. Destaca en su obra la representación de los *Condenados* (1393), de la colegiata de San Gimignano, y las figuraciones de dioses antiguos del Palazzo Pubblico de Siena. De Andrea di Bartolo (antes de 1389-1428) hay obras en la Pinacoteca Vaticana, en la Galería Wildenstein de Nueva York, etc.

Flanagann Privatecopie

El arte toscano penetró en Italia del norte a través de la obra de los pintores de Rímini. En esa escuela cabe citar al maestro anónimo que hacia 1330-1340 pintó unos frescos en la capilla del Campanile. Otro anónimo pintó *Escenas de la vida de san Juan Evangelista* dotadas de fuerte tensión dramática. Debe citarse a Pietro de Rímini y sobre todo a Giovanni Baronzio, que pintó los frescos del refectorio en la abadía de Pomposa, junto a Ferrara, y *Escenas de la vida de Cristo* (Roma, Palacio Barberini). Ejerció su actividad a mediados del siglo XIV y en su estilo hay una delicadeza casi francesa. A un interesante anónimo se deben tres paneles de la *Vida de santa Colomba*. En la misma comarca de Emilia, en Bolonia, el contacto con la pintura europea, es decir, distinta de la italiana, fue más activo ya en el siglo XIV. Vitale de Bolonia (activo en 1330-1359) es el primer artista importante de la escuela. Obras: *Virgen* (1345, Museo de Bolonia), *Retablo* (1353) en San Salvador, en dicha ciudad. También de hacia 1345 eran sus frescos de Mezzarata (actualmente en el Museo de Bolonia). Moduló el color con fantasía nueva. Jacopino de Bolonia, al inicio del último tercio del siglo XIV, pintó escenas de la *Vida de santa Catalina* en la iglesia baja de Asís. Otros artistas de la escuela son Simone dei Crocefissi (activo en 1355-1399), Jacopo di Paolo, Lippo Dalmasio, etcétera. Un pintor emiliano, Tommaso de Módena (1325/1326-1379) ejecutó en 1352 los frescos de la sala capitular de San Niccolò, en Treviso. Su forma algo pesada, su tendencia al naturalismo habían de hacer fortuna. Sea que se trasladara a Praga, llamado por Carlos IV, o que mostrara su obra a Teodorico de Praga, pintor de dicho monarca, que habría estado en Italia, el hecho es que influyó sobre el bohemio como más tarde éste (1375) sobre el alemán Maestro Bertram, en Hamburgo. De este modo, el arte de Emilia llegó hasta el norte de Alemania. De otro lado, la pintura de Tommaso de Módena, como la de Vitale de Bolonia influyó en Venecia, que también recibió influjos de Padua. En esta ciudad, hemos de citar los frescos del baptisterio (1367), debidos a Giusto de Menabuoi, que refunden reminiscencias de Giotto y de Bizancio.

En Verona destaca Altichiero (*ca.* 1330-*ca.* 1395) cuya obra también parece haber recibido indirectos efluvios de Giotto. Trabajó en su ciudad natal y fue llamado a Padua, donde representó su serie de *Hombres famosos* para F. Carrara (Palazzo del Capitano). En 1390 retornó a Verona, ejecutando los frescos de la iglesia de Santa Anastasia. Se le deben otras obras. En cuanto a Venecia, pese a las influencias renovadoras, en el siglo XIV mantuvo bastante del espíritu bizantino, como se advierte en la obra de Paolo Veneziano

33. Gentile da Fabriano.
Retablo de la Epifanía. Detalle. 1423. Galería degli Uffizi, Florencia

Flanagann Privatecopie

(activo en 1310-1362). El paso adelante fue dado por Lorenzo Veneziano (activo en 1356-1379), a quien se considera como verdadero promotor del puro gótico en dicha ciudad.

Dos últimos períodos se abren en la pintura gótica italiana matizados por diversas influencias y reacciones. El que corresponde a la denominación del «estilo internacional», situado cronológicamente entre 1360 y 1420 con prolongaciones hasta 1450, y que, en lo sienés, y a veces casi con una regresión a mayor primitivismo, se mantiene hasta finales del siglo XV; y el de los inicios renacentistas que se confunden con la penetración de la influencia flamenca, por lo demás perfectamente innecesaria para que el genio italiano avanzara hasta un arte nuevo. La denominación «internacional» debe entenderse en España o Alemania como penetración de influencias francesas e italianas fundidas. En Italia, cabe admitir la penetración de cierto espíritu nórdico, en general, sobre todo en la escuela de Lombardía, pero, en el fondo, es más estilística que geográfica y alude mejor a un desarrollo, a una amplificación esplendorosa del arte de un Simone Martini que a una nueva modalidad caracterizada por oposición al arte de mediados del siglo XIV o aun de los más avanzados artistas de la primera mitad de esa centuria. Pero ese desarrollo implica, desde luego, mayor dominio, o mayor libertad en el empleo de la «línea gótica», un uso del oro más diversificado (como brocados de vestimentas, joyas, adornos y paramentos, mientras en el fondo se dibujan paisajes) y, sobre todo, como una síntesis más honda y rica del naturalismo y el espiritualismo que definen el gótico y sus ideales aristocráticos. La obra de Traini, la de Taddeo di Bartolo en mayor medida, son consideradas por algunos autores como propias ya del estilo internacional, por la abundancia de detalles de ambientación y la mayor representación del movimiento, con un notable avance de la perspectiva empírica que precedió a la científicamente establecida. Pero los verdaderos inicios del gótico internacional italiano se sitúan en las llamadas «obras de Lombardía», fábulas y leyendas miniadas que denotan contacto con lo nórdico. Giovannino de Grassi († 1398) es uno de los principales autores y se dice que influyó en los hermanos Limbourg; minió el *Libro de horas* de Galeazzo Visconti (*ca.* 1389; Milán, Bibl., duque Visconti di Modrone). Otros importantes pintores de la tendencia son Michelino da Besozzo (antes de 1388-1442), autor de una bellísima *Boda mís-*

tica de santa Catalina (Pinacoteca de Siena); Franco y Filippolo de Veris, autores de un *Juicio final* pintado en el exterior de la iglesia de Santa Maria dei Ghirli (Campione). En Verona, Stefano da Zevio (*ca.* 1393-*ca.* 1450) prosiguió la tradición de Altichiero, aunque influido por lo nórdico. El Museo Castelvecchio de Verona conserva su *Virgen del rosal*, muy característica. Otras obras suyas son la *Virgen* (Gal. Colonna, Roma) y los *Angeles* de la iglesia de San Fermo de Verona. Belvello de Pavía fue uno de los mejores miniaturistas italianos de la primera mitad del siglo xv. En Emilia destacan Michele de Matteo (antes de 1416-1468), influido por Gentile da Fabriano, al que seguidamente nos referiremos; y Giovanni de Módena. Al gótico internacional pertenece también Lorenzo Monaco (*ca.* 1370-1425), que ha sido llamado «el gran poeta toscano de la última fase gótica», que en 1392 era subdiácono del convento degli Angeli de Florencia. Había estudiado en Siena con Bartolo di Fredi. Su primera obra conocida es el fresco de la *Lamentación* (*ca.* 1395) en el claustro de los oblatos de Florencia. Fue miniaturista, pintor sobre tabla y mural. En 1420-1424 ejecutó su obra más considerable al fresco: el ciclo de escenas de la *Vida de la Virgen* en Santa Trinità. Sus cuadros de altar más famosos son una *Coronación de la Virgen* (1413) y una *Epifanía* (1420-1422), ambos en los Uffizi. Monaco es considerado de particular interés por refundir su obra dos tendencias: la de los goticistas sieneses y la de los seguidores de Giotto; pero en su pintura la síntesis opera una transformación de acuerdo con los tiempos. Citaremos también a Masolino da Panicale (*ca.* 1384-1447), florentino, cuya obra muestra ya ciertos efectos espaciales debidos a la nueva concepción de la perspectiva; pero que en el color y la forma sigue siendo decididamente gótico. Se le deben frescos de la *Vida de san Pedro* en la iglesia de Santa Maria del Carmine, de Florencia, encargados por Brancacci. En 1427 se cree que fue a Hungría, dejando su obra en manos de su genial discípulo Masaccio, que había de morir al año siguiente en plena juventud.

Pero los dos pintores esenciales del gótico internacional italiano son Gentile da Fabriano y Pisanello. En su obra, la pintura «primitiva» adquiere las máximas transfiguraciones y deslumbrantes resplandores que es capaz de alcanzar, antes de conceder a las nuevas corrientes la primacía. Gentile nació en el pueblo de su nombre hacia 1370 y murió en Roma en 1427, donde se hallaba pintando frescos para San Giovanni in Laterano. Se cree que debía de conocer la pintura francesa de la época, con la que muestra ciertas afinidades. En 1408 se hallaba en Venecia y entre este año y 1414

Flanagann Privatecopie

pintó frescos en el palacio de los dux. En 1414-1419 lo hallamos en Brescia, donde decoró una capilla para Pandolfo Malatesta. Sus obras esenciales son el retablo de la familia Quaratesi (1425), actualmente disperso entre los museos de Florencia, Vaticano, Londres y Washington; y la admirable *Adoración de los Magos* (1423; Uffizi), donde la tendencia al preciosismo iniciada por Martini es llevada a su insuperada culminación. «Mil detalles admirables» dice Gnudi, con justicia, que hay en ese panel de prodigio, en el que la calidad de cada pormenor sólo es superada por la armonía musical del conjunto y la gradación de formas, grupos, zonas espaciales, bajo los tres arcos de medio punto que cierran por arriba la composición. Gentile pinta príncipes de su tiempo, príncipes fuera del tiempo, mejor que a los Reyes Magos. Y la teoría caballeresca y cortesana que, desde Chrétien de Troyes y Wolfram de Eschenbach, trajera su poesía al mundo, tiene en el personaje principal —o cuando menos central— de la escena su arquetipo refulgente.

Antonio Pisano, *il Pisanello* (*ca.* 1397-1455), pintor veronés, señala una etapa algo más avanzada de este arte. Dibujante asombroso, del que quedan muchas muestras en este género, el Pisanello fue un pintor audaz, elegante e imaginativo, aunque alguna de sus más célebres composiciones se resienta de cierta confusión inevitable dada su perspectiva empírica, la intensidad —y delicadeza— de su inspiración y su tendencia, a veces, a la complejidad. Nada ilustra mejor esta síntesis que su fresco de *San Jorge y la princesa* (*ca.* 1435), de la iglesia de Santa Anastasia de Verona. Verdes y grises contrastan con ocres blancos y oros contra un fondo de cielo oscuro, en el que se dibujan con fuerza fantásticas siluetas de palacios y castillos. La princesa es uno de esos retratos de perfil, como el *Retrato de dama*, francés y anónimo (de hacia 1415) y tantos que de esta suerte ilustrarán el arte italiano del siglo XV. Otras obras del artista son la *Anunciación* de la iglesia de San Fermo Maggiore (Verona), el retrato de *Lionnello d'Este* (1441; Academia Carrara, Bérgamo). Fue también un importante medallista e hizo para el bronce un retrato del emperador bizantino Juan Paleólogo. Trabajó para Alfonso el Magnánimo en Nápoles.

Como dijimos, Siena mantuvo la tradición primitiva hasta finales del Quattrocento. El pintor esencial y primero de esta etapa sienesa es Stefano di Giovanni di Consolo, conocido comúnmente por Sassetta (1392-1450). Discípulo de Paolo di Giovanni Fei, aportó una personal poesía de la imagen, que le permitió sostener digna e incluso brillantemente su condición epigonal, aunque, como su-

34. Sassetta. Epifanía. Entre 1432 y 1436. Col. Chigi-Saracini, Siena

cede con frecuencia en artistas «retardatarios» (cual Huguet en Cataluña), su primitivismo es más aparente que real; dicho de otro modo, dimana en mayor medida de una «voluntad artística» que de una regresión. Entre las obras de Sassetta destacan: *La Virgen de las nieves* (col. Contini-Bonacossi de Florencia); el lírico, y encantador por su cromatismo, *Viaje de los Reyes Magos* (colección Griggs, Nueva York), el panel de la *Epifanía* (col. Chigi-Saracini, Siena). Más monumental es su imagen de *San Martín y el mendigo* (col. Chigi-Saracini, de Siena). Todas estas obras corresponden a la etapa 1430-1436. Sobre todo viven por su color, fruto de una ciencia profunda y a la vez de una larga tradición conocida y admirada por el artista. Al Maestro dell'Observanza, activo en

Flanagann Privatecopie

la misma época, se deben varias pinturas sobre tabla en las que el primitivismo de Sassetta aún se acentúa cual en *La tentación de san Antonio*, de 1436 (col. Lehman, Nueva York). Sano di Pietro (1406-1481) es un verdadero artista, en cierto modo paralelo, en un plano más ingenuo y humilde, de fray Angélico, con cuya gama de color emparenta a veces, cual en *San Jerónimo soñando que es flagelado*, panel de una predela pintada en 1444, de la cual es también un *San Jerónimo en el desierto*, de color más austero (Louvre). El mismo carácter se observa en el *Milagro de san Blas* (1449; Pinacoteca de Siena). Vecchietta, o Lorenzo di Pietro (activo entre 1428 y 1480, año de su muerte), es un artista de personales cualidades, amante de los espacios claros y abiertos e interesado en cierta medida por los problemas de perspectiva, como se ve en su *Retablo de Spedaletto*. Más importancia tiene Giovanni di Paolo (1399-1482), quien, como Sano di Pietro, nunca salió de su ciudad natal y se le adivina enemigo de novedades en la medida que estaba dotado de una lírica intensidad que sabía transformar en original pintura, como se advierte, por ejemplo, en su tabla de la colección Johnson (Filadelfia), *San Nicolás de Tolentino salva un navío*. Otros artistas sieneses insisten aún en el goticismo, pero muestran rasgos inequívocos de que un espíritu nuevo, ya maduro en derredor suyo, penetra en su obra. Entre ellos citaremos a Matteo di Giovanni —original en el color, imaginativo y escenográfico—, a Benvenuto di Giovanni y, sobre todo, a Neroccio di Bartolommeo.

Más allá de estos límites nos hallamos en los inicios del Renacimiento. La búsqueda apasionada de naturalismo, el modelado verista de Masaccio (1401-1428); la pasión por la perspectiva que anima a Paolo Uccello (*ca.* 1397-1475), en convergencia con los estudios de Donato Bramante (1444-1514), que, aunque fue pintor, sobresalió como arquitecto, aun manteniendo rasgos indudables de primitivismo avanzan con un espíritu que se aparta progresivamente de lo gótico. En el caso de Uccello aún podrían caber ciertas dudas, pues su obra muestra cierta regresión. Si su *John Hawkwood* (1436; catedral de Florencia) y sus versiones de *La batalla de san Romano* (Uffizi, Louvre, National Gall., Londres) son renacentistas, su *Profanación de la hostia* y *Caza nocturna* (1465-1468; palacio ducal de Urbino y Ashmolean Museum de Oxford, respectivamente), resultan más «primitivas» aunque no por ello su espíritu recupera en mayor medida las esencias góticas. Otro caso fronterizo, o, mejor, de síntesis genial, es el de fray Angélico (*ca.* 1386-1455) que, evidentemente, aprendió de Masaccio, dispuso de un gran

35. Virgen con el Niño. Hacia 1470. Pinacoteca de Siena

sentido constructivo, pero mantuvo mucho del «sistema» de formas góticas y sobre todo de la gama de colores prerrenacentista, como lo atestiguan tantas obras maravillosas suyas, algunas todavía de consciente ingenuidad, como el fresco de la *Anunciación* (*ca.* 1437) del convento de San Marcos de Florencia, tan distinta de la conservada en Florencia y de la magna *Coronación de la Virgen* (entre 1430-1440; Louvre). Más renacentistas, a nuestro juicio, o para nuestro sentimiento, son las escenas del *Martirio de los santos Cosme y Damián* (National Gall. of Ireland, Dublín; y Pinacoteca de Munich). En Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Gentile Bellini, Botticelli, nos hallamos ya en pleno primer Renacimiento, aunque se trate de artistas nacidos entre 1415 y 1445. A mediados del siglo XV, en Nápoles, Colantonio y Antonello de Mesina aprenden de los flamencos, como lo harán también los venecianos, pero mientras los artistas de Flandes avanzan su técnica dentro del espíritu gótico, los italianos aplican las nuevas posibilidades a la luminosidad que se enciende cuando se apagan los últimos fulgores góticos en su patria.

Flanagann Privatecopie

5

España, Portugal

En España, el románico arraigó profundamente. De otro lado, el período de transición —o el que hubiera debido serlo—, la primera mitad del siglo XIII, se vio sometido a grandes esfuerzos para llevar la Reconquista hasta plena Andalucía. La arquitectura, además, mereció los mayores afanes. En pintura, testimonios de un goticismo puro sólo se encuentran a finales del siglo XIII, en realidad, casi en 1300. Se abre entonces un primer período, convencional, de variable extensión según las regiones, las escuelas y aun las obras, que ha sido llamado francogótico por mostrar una orientación derivada del gótico francés, pero que en parte fue debida a la propia evolución de las escuelas nacionales. La influencia italiana penetra ya en la primera mitad del XIV y prepara el advenimiento del estilo internacional. Mientras la corona de Aragón presenta en sus principales centros —en ese siglo—, sobre todo en Barcelona, notable continuidad, en otras comarcas aparecen esporádicamente personalidades de grandes artistas, a veces extranjeros, que crean focos de difusión, hasta que, en torno a 1450, la influencia flamenca es tan evidente, aunque no absolutamente generalizada, que autoriza a hablar de pintura hispanoflamenca, la cual se extiende hasta principios del siglo XVI, aunque a finales del XV nuevos aspectos, provenientes de Italia, empiezan a dar fin al predominio de lo gótico y abren los cauces del Renacimiento.

En Castilla y León, definitivamente unificados desde 1230, debió de existir, pese a la guerra contra el islam, cierta prosperidad en los reinados de san Fernando y sus sucesores. Pero sólo hacia mediados de siglo encontramos obras que si abandonan en gran medida las fórmulas románicas es bajo el signo de un arte popular

Flanagann Privatecopie

mejor que cortesano: la decoración mural de la capilla de los Quiñones (San Isidoro de León). De 1256-1284 son los códices miniados de Alfonso X el Sabio, que aportan un nuevo espíritu al arte de la representación, con su simplicidad narrativa. En 1262-1300, Antón Sánchez de Segovia pinta y firma la decoración de la *Capilla de san Martín*, de la catedral vieja de Salamanca, obra de cierta brillantez, con figuras netamente góticas, blasones y arcos ojivales que albergan a maravilla las alas de los ángeles reunidas en ritmo analógico. De 1272-1282 son las pinturas murales de algunos sepulcros del crucero del mismo templo, y también revelan goticismo, aunque en estilo más ingenuo y simple; y de hacia 1320-1330 son las pinturas murales de Peñafiel (Museo de Valladolid). La obra maestra del francogótico castellano es una pintura sobre tabla: el *Sepulcro de Sancho Saiz Carrillo*, proveniente de la iglesia de Mahamud (Burgos), de hacia 1300, conservado en el Museo de Barcelona. Blasones y grupos de personajes tratados en línea quebrada muy viva, en gama original de color con predominio de amarillos, negros y ocres —sobre oro— se ponen al servicio de un sentimiento humano que, a su vez, surge sometido a un deliberado y particular esteticismo. Debe citarse también el *Retablo de San Millán de la Cogolla* (Logroño).

En Aragón abundan pinturas de transición entre el románico y el gótico, murales y de tabla, pocas anteriores a 1300. Entre ellas destacan las decoraciones de diversas iglesias: San Miguel de Barluenga, San Fructuoso de Bierge, Ibieca *(Sepulcro de Atón de Foces)*, etc., en la provincia de Huesca. La pintura sobre tabla de la época tiene sus mejores obras en el frontal de *Santo Domingo*, procedente de Tamarite de Litera (Museo de Barcelona); el *Arca de Santa María de Daroca* (Zaragoza) y las tablas de los *Santos Pedro y Pablo*, de la iglesia de Puebla de Castro (Huesca). Ya de 1321 son las pinturas de la silla abacial de Sigena y de hacia 1350 la decoración mural de la iglesia de San Miguel de Daroca.

El llamado «arte señorial» tiene en Aragón dos buenas representaciones de hacia 1300: la decoración de un salón del castillo de Alcañiz (Teruel) con un denso *Desfile de guerreros*, de acusado linealismo; y la decoración de la ermita de Nuestra Señora de Cabanas, en La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), que si bien integra una *Crucifixión* y la tradicional *Subida al cielo del alma llevada por ángeles*, también integra frisos de blasones y la representación de un guerrero a caballo, similar a las de templos franceses. En Aragón hay que hacer referencia obligada a la pintura morisca de ciertas techumbres de madera (catedral de Teruel) ya

36. Juan Oliver.
Las Marías en el Calvario.
Refectorio
de la catedral de Pamplona. 1330

de fines del XIV, pero ajena del todo a la corriente italogótica y a cuanto con la misma pudiere relacionarse. Refiriéndonos a pintura morisca, aunque hayamos de cambiar repentinamente de latitud, hemos de hacer mención aquí a las pinturas de las bóvedas de la *Sala de los Reyes*, en La Alhambra (1396-1408), tardías pero correspondientes a la misma trayectoria estilística.

En Cataluña, el tema militar aparece plasmado en dos direcciones murales interesantes anteriores a 1300: el *Desfile de guerreros* del Palacio Real Mayor, de acentuada simplicidad e ingenuismo, y la más elaborada y pictórica decoración, con escenas de la *Conquista de Mallorca*, encontrada en el palacio número 15 de la barcelonesa calle de Montcada. En lo mural de ese período hay que citar las más importantes, artísticamente, pinturas de la catedral vieja de Lérida, con figuras de alto canon elegantemente dibujadas. Algunos frontales señalan un gótico incipiente, como el del *Martirio de san Saturnino* (col. Mateu) y el de *San Ermengol*

Flanagann Privatecopie

37. Santa Tecla y san Pablo, del relicario de santa Tecla. Hacia 1337. Museo Diocesano de Tarragona

exorcizando (col. Plandiura), procedente de la catedral de Seo de Urgel. Las obras del llamado Maestro de Suriguerola las sitúa Ainaud en este momento de transición al que aportan su nuevo sentido del color y la organización asimétrica en algún frontal. Otras pinturas sobre tabla del mismo período son el frontal de *Santa Perpetua* (Museo Diocesano de Barcelona), el de *San Cebrián de Cabanyes* (Museo de Vich) y el grupo de frontales leridanos con fondos labrados de yeso tratado con corladura, cual el de *San Martín de Chía* (Museo de Barcelona). Ya en el siglo XIV hallamos las pinturas murales de San Vicente de Cardona (*ca.* 1317); las de la cerca del coro de la catedral de Tarragona (1317-1327) y, más tardíamente, las superiores pinturas de *Santo Domingo*, de Puigcerdá (Gerona), de 1342. En lo que concierne a la pintura sobre tabla hay algunas de gran calidad, como el *Calvario* y la tabla con los *Santos Pablo y Tecla* (*ca.* 1337; catedral de Tarragona) y los anteriores *Retablos de Vilovi de Oñar* (Gerona) y *Vallbona de las*

38. Ferrer Bassa
Detalle, con dos figuras de ángel. 1346. Murales del monasterio de Pedralbes, Barcelona

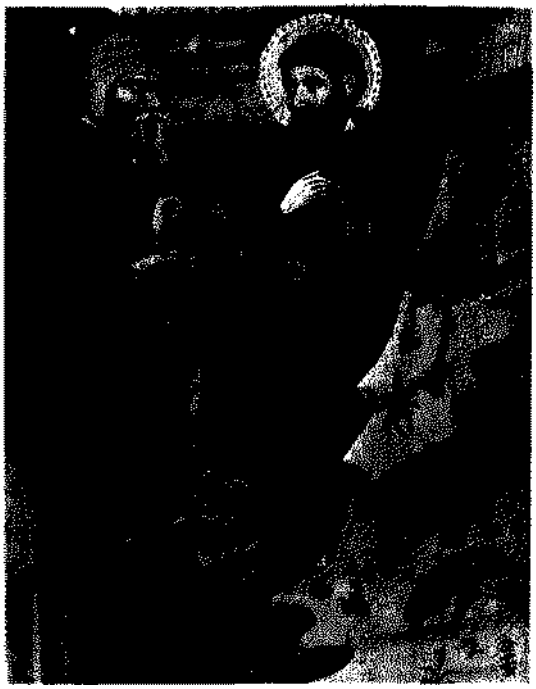
Monjas (Lérida). De arte mallorquín no italianizante quedan dos retablos, el de *San Bernardo* (Sociedad Luliana, Palma de Mallorca) y el de *Santa Ursula*, de la iglesia de San Francisco en la misma ciudad.

Donde el estilo gótico lineal anterior a la influencia italiana —y aviñonesa— se manifiesta culminante es en Navarra. Tras el frontal de la *Virgen*, procedente de Arteta, y el de *Santa Ursula* (ambos en el Museo de Barcelona), hallamos de pronto unas pinturas del máximo refinamiento y belleza, juzgadas no ya a escala hispana sino europea. Puede que la pertenencia de Navarra a la corona de Francia en 1305-1328 ayudara a la penetración de artistas de probable origen extranjero, seguramente inglés (por su afinidad con obras de Westminster y de Suffolk). Se trata, en primer lugar, de la pintura mural del refectorio de la catedral de Pamplona, con *Escenas de la Pasión*, firmada y fechada en 1330 por

Flanagann Privatecopie

«Johannes Oliveri», obra a la vez aristocrática y patética, perfectamente concebida y organizada, que revela proceder de un centro con gran madurez estética. En segundo lugar, nos referimos a las pinturas sobre *San Saturnino*, firmadas «Roque» en la iglesia del Cerco de Artajona (1340), así como a las del llamado Maestro de Olite, que pintó escenas de la *Vida de la Virgen* en San Pedro de Olite con delicadeza y fuerza (1350). Estas obras, como algunas sobre tabla que derivan de ellas (*Crucifixión*, catedral de Pamplona), son muestra indudable de que la lección de Oliver no quedó desaprovechada en Navarra y formó una viva, aunque efímera, escuela. Una obra muy tardía, también de tipo nórdico, es el *Altar de Quejana* (1396; Art Institute, Chicago).

La penetración de la influencia italiana en España no tiene simplemente el valor de una nueva modalidad estilística. Dado que el francogótico (excepto ejemplos aislados como la pintura navarra de 1330-1350) era de un nivel más bien artesano y en gran parte heredero del ruralismo románico, el arte italogótico significa, a la vez que un cambio de estilo, un perfeccionamiento de la técnica y cierta asimilación del arte burgués, impregnado a su vez de influencias cortesanas. En España, donde primeramente entra el italogótico es en la escuela de Mallorca. Reconquistada al islam ya en 1229 por Jaime I de Aragón, Palma mantuvo contactos tempranos con Italia. Así lo prueba el *Retablo de la Pasión*, anterior a 1300, procedente del convento de Santa Clara (Museo Diocesano de Palma), obra de clara filiación italobizantina, importada seguramente. Surge un artista en la isla, treinta años después, al que se da el nombre de Maestro de los Privilegios por haber ilustrado el *Llibre dels Privilegis* (Bibl. Nacional de Bruselas) en 1334. Antes, hacia 1330, había pintado el *Retablo de santa Quiteria* (Sociedad Luliana, Palma) en su animado estilo narrativo. Poco más tarde penetra en Mallorca la influencia de los pintores de la corona catalanoaragonesa. Se encarga a Destorrents un retablo para la capilla real de Palma de Mallorca (hay un documento de pago de 1353). El Museo de Lisboa conserva la tabla dedicada a *Santa Ana* de ese retablo —al menos se cree que es éste— y el Museo de la Sociedad Luliana posee el *Calvario*, que Gudiol juzga del mismo retablo, con cinco tablitas cumbreras. Hay otras obras valiosas del italogótico mallorquín: la *Virgen con el Niño* de Juan Daurer (1373, Inca); el *San Pablo* debido al Maestro del Obispo Galiana (1363-1375), conservado en el Palacio Episcopal de Palma. Se citan los nombres de Francisco Comes, Miguel Alcañiz —pintor valenciano que, en 1435, se establece en Mallorca— y los Mayol. Pero las obras esenciales



39. Pedro Serra. Predela de san Onofre, detalle. Hacia 1360. Catedral de Barcelona

de principios del siglo XV son la *Dormición de la Virgen*, del llamado Maestro de Santa Eulalia (iglesia de Santa Eulalia, Palma), y el espléndido *Retablo de la Virgen*, del Maestro de Montesión (iglesia de Montesión, Palma), obra que presenta ya la rica organización estructural de estos conjuntos de oro y color que dominaron el arte gótico, con su estudiada gradación que sigue el postulado escolástico de «la aclaración por la aclaración misma», pero sometido a la vez a una transfiguración.

En Cataluña hay muestras de estilo italogótico en Pedralbes (Barcelona), sala capitular del monasterio, que datan de 1327-1336. Pero la tendencia sólo se afirma con la obra de Ferrer Bassa, miniaturista y pintor de Alfonso IV y Pedro IV de Aragón (activo en 1324-1348). Sus pinturas de Pedralbes, contratadas en 1343, prue-

Flanagann Privatecopie

40. Luis Borrasá.
Curación del rey Abgar, detalle.
Retablo de santa Clara. 1414.
Museo de Vich

ban que el artista conocía los avances sieneses, tal vez directamente, por haber ido a la ciudad de los Lorenzetti, cuyo estilo sigue con sus más limitados recursos, o indirectamente, en Aviñón. Gudiol atribuye con verosimilitud a Bassa un fragmento de retablo con escenas de la *Vida de san Bernardo de Claraval* (Museo de Vich) y la *Coronación de la Virgen* (destruida en 1936 en la iglesia de Bellpuig, Lérida). De Ferrer Bassa, de quien hay otras noticias documentales, procede el arte del segundo tercio del siglo XIV en Cataluña. Influyó en su hijo Arnaldo Bassa, autor —según atribución de Ainaud— del *Retablo de san Marcos* (*ca.* 1350) de la catedral de Manresa, más puramente sienés que la obra de su padre, en la que hay resabios giotescos; y también a Ramón Destorrents (activo en 1351-1362; de quien hay documentos hasta 1391), padre de Rafael Destorrents († 1408), a quien se deben las miniaturas del famoso *Misal de santa Eulalia* de la catedral de Barcelona. Ramón Destorrents, personalidad difusa, que ha servido de factor expe-

BIBLIOTECA POPULAR MAR

rimental para atribuciones indecisas, debió de ser, con todo, un pintor importante, si son suyos los fragmentos citados al referirnos a Mallorca. También serían obra suya algunas composiciones del Museo Diocesano de Barcelona *(Retablo de Santiago)*, del Museo de Vich, etc. Junto a Destorrents se forman los Serra, o al menos Pedro Serra, de quien se tiene noticia que entró en 1357 como aprendiz en el taller del artista. Los Serra —Francisco, Jaime, Pedro, y aun otro hermano llamado Juan del que nada se sabe excepto que su nombre aparece en algún documento— fueron los

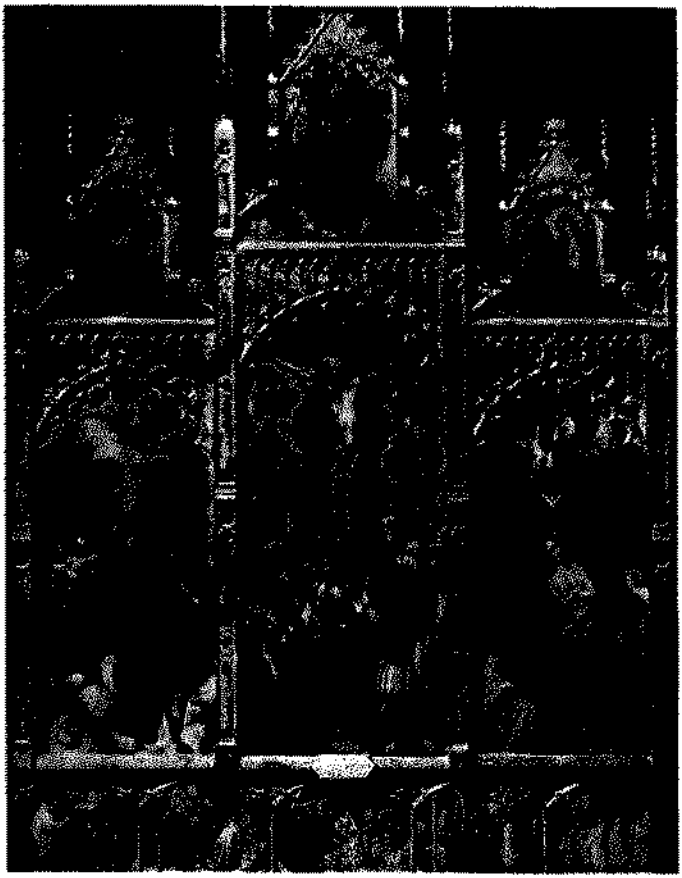
41. Bernardo Martorell. Jesús y la samaritana. Predela del retablo del Salvador. 1447. Catedral de Barcelona

Flanagann Privatecopie

divulgadores del italogótico catalán, llegando su influencia a Aragón (a través del pintor Sancho Longares, que vivía en Barcelona en 1376-1378) y a Valencia por medio del hijo de Francisco, Francisco Serra II, activo en esa ciudad en 1382-1394. La fórmula de los Serra se basa en un ligero modelado —menos dramático que el de Destorrents—, en una disminución de los espacios reservados al oro, en una búsqueda de la expresión humana, conservando con todo una tipología bastante impersonal, y en una tendencia a animar cada escena pensando siempre en el conjunto. Sus retablos, sin ser de gran refinamiento, son obras de considerable interés artístico. De Jaime Serra († hacia 1395) es el *Retablo de la Virgen* (Museo de Zaragoza), que fue del Santo Sepulcro de esa capital; el de *San Esteban*, procedente de Gualter (Museo de Barcelona); la *Virgen de la leche* de Palau de Cerdanya y sus dos réplicas (Prado, y col. particular, procedente de Tobed: con la efigie de *Enrique de Trastamara* como donante, lo que permite fecharla hacia 1370). Pedro Serra († hacia 1406), más intenso dibujante, colorista más atento, ejecutó varias obras de gran interés: la *Predela de san Onofre* (catedral de Barcelona); el *Retablo del Espíritu Santo* (1394, colegiata de Manresa; su predela integra una *Piedad* de Borrasá, 1411); el *Retablo de todos los santos* (San Cugat del Vallés), etc. Al círculo de Destorrents atribuye Gudiol en *Ars Hispaniae* un retablo del Museo de Barcelona, de la *Virgen*, procedente de Sigena, obra que sin duda se debe a la familia Serra, cuyos miembros trabajaron, eventualmente, aislados o en colaboración.

El estilo italogótico que penetra en la escuela de Tarragona se produce hacia 1350, cual vemos en el *Retablo de la vida de Cristo* de la catedral de Tortosa, obra atribuida al italiano Francesco d'Oberto. Le siguen en esa escuela provincial el pintor llamado Juan de Tarragona, autor del *Retablo de la Virgen* de Pared Delgada (1359) y del de *San Bartolomé* (catedral de Tarragona); y Domingo Valls, activo en Tortosa entre 1366 y 1398, al que se atribuye el *Retablo de los santos Juanes*, de la iglesia de San Juan de Albocácer, entre otras obras. En Lérida, la influencia italiana aparece, por las mismas fechas, en el bello *Retablo de san Vicente*, de Estopiñán (Museo de Barcelona), origen del apelativo dado a su autor, el Maestro de Estopiñán.

Un cambio al principio poco perceptible: intensificación del color, del movimiento, tendencia a modificar el carácter, sobre todo superficial de la imagen pictórica, en busca de una tercera dimensión por perspectiva empírica, motiva que se hable de «estilo internacional» en la escuela catalana desde antes de 1400. El pintor



42. Retablo de fray Bonifacio Ferrer. En torno a 1400. Museo de Valencia

de Gerona, nacido hacia 1360, Luis Borrasá († 1426) fue el autor central de esa transformación. De antes de 1390 es su *Retablo de san Gabriel* (catedral de Barcelona) y no puede negarse a Borrasá una tendencia progresiva que se eleva a lo largo de su carrera. Destacan en ella varias obras: el *Retablo de Guardiola* (1404, col. particular, Barcelona); la *Piedad* de Manresa (1411), obra considerablemente más avanzada, dramática y con aspiración al verismo, y el *Retablo de santa Clara* (Museo de Vich), obra en que los personajes adquieren perfecta expresión e individualización. La iglesia

Flanagann Privatecopie

de Santa María de Tarrasa conserva fragmentos de otro retablo de similares notas estilísticas. También deben citarse *La flagelación* (Museo Goya, Castres) y el *Retablo de Gurb* (1416) con sus demonios llenos de color y de animados ritmos. Obvio es decir que todos los pintores citados tuvieron su círculo de seguidores; entre los de Borrasá destacan Gerardo Gener, el llamado Maestro de las Figuras Anémicas, el Maestro de Rusiñol y Juan Mates. Más interesante acaso es el Maestro del Rosellón, también influido por Borrasá, al que se debe un *Retablo de san Andrés* (Metropolitan Museum, Nueva York). Otro pintor valioso de este período es Ramón de Mur († hacia 1435), autor del *Retablo de Guimerá* (Museo de Vich, 1402-1412), imaginativo, colorista dotado de buena técnica y de recursos, aunque algo afectado.

El arte de esta época culmina en Barcelona con la personalidad del miniaturista y pintor Bernardo Martorell, activo en 1427-1452. Su concepto no rebasa el de hacia 1400, pero su sensibilidad es extraordinaria, y su rica y matizada gama de lilas, amarillos, verdes, blancos, azules, contrasta con la más neta oposición de rojos anaranjados, verdes y azules de Borrasá. Martorell culmina en el *Retablo de san Jorge* (tabla central, Art Institute, Chicago; laterales, Louvre). Su obra es desigual, siendo muy superiores las composiciones de pequeño formato; si bien es muy posible que su trabajo personal se concentrara en las predelas y composiciones bajas, y el resto de los retablos lo trabajara con la ayuda de colaboradores. Otros retablos suyos son el de *San Juan Bautista y Santa Eulalia* (Museo de Vich); el de *San Pedro de Púbol* (1437, Museo Diocesano, Gerona); el del *Salvador* (1447, catedral de Barcelona), y el de *San Vicente* (Museo de Barcelona). Al análisis, las obras de Martorell, como más tarde sucederá con Huguet, se revelan menos arcaicas de lo que a primera vista parecen, pues integran sutiles efectos de luz y escorzos, y expresiones que van más allá de lo «primitivo» sin superarlo en la fórmula general. Esta época, del primer tercio del XV, está representada en Cataluña por otros pintores como Valentín Montoliu, Jaime Ferrer I y II, Jaime Cirera, y por los admirables Maestros de Ampurias y Bañolas.

En Aragón, el estilo italianizante se halla inicialmente representado por la tabla de la *Crucifixión* de Pedrola. Ya hemos indicado que la influencia de los Serra penetró en Zaragoza con Sancho Longares hacia 1383. El estilo internacional puede juzgarse iniciado por Juan de Leví, documentado en 1404-1407, artista que se distingue por cierto orientalismo en su tipología, autor del *Retablo de los santos Prudencio, Lorenzo y Catalina* (catedral de Tarragona),

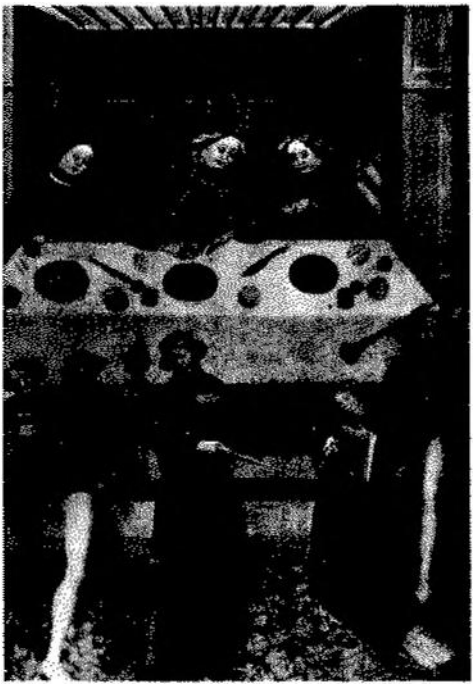
43. Maestro de Santa Eulalia. Dormición de la Virgen. Antes de 1400. Iglesia de Santa Eulalia. Palma de Mallorca

entre otras obras. Hacia 1400 trabajan en Aragón Benito Arnaldín, Juan y Nicolás Solana (autor el último de la *Epifanía* del Instituto Valencia de don Juan, Madrid), y los anónimos Maestros de Retascón, Torralba, Langa y Arguis. Hay pintores, como el Maestro Jacobo, de los que se conoce una sola tabla (*Santa Ursula*, Museo de Barcelona); a otros se les han podido atribuir varios retablos o bellas *Vírgenes con el Niño* y ángeles músicos; destaca la del Maestro de Lanaja (1439; Museo Lázaro Galdiano, Madrid). El pintor que concentra estos esfuerzos es probablemente Bonanat Zaortiga (activo en 1403-1423), cuya obra más ambiciosa y bien conservada es el *Retablo de la Virgen de la Esperanza* (antes de 1423; catedral de Tudela). En Navarra este período es endeble en su producción; destacan las murales del sepulcro del obispo Sánchez de Asiaín († 1364; catedral de Pamplona); las del sepulcro de Leonel

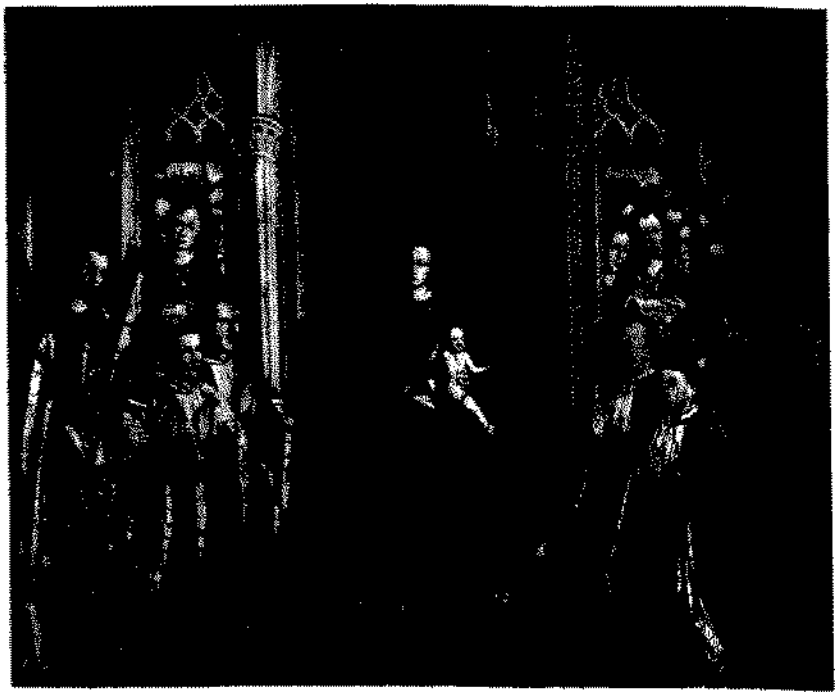
Flanagann Privatecopie

de Navarra (íd.) y varios retablos en San Miguel de Estella, la colegiata de Tudela, etc.

La escuela valenciana debe haber sufrido pérdidas casi totales de obras entre 1350 y 1380. Se sabe que Destorrents contrató un retablo para la capilla real en 1353. En 1377 Lorenzo Zaragoza, que había trabajado en Cataluña, se halla en Valencia, contribuyendo en no desdeñable medida a la implantación del italogótico. En 1382-1394, como se dijo, aparece documentada la actividad del catalán Francisco Serra II en Valencia. Este Serra sigue la fórmula familiar con personalidad propia, que se acusa en la fuerza de la línea y la gama cromática (un verde claro y un ocre rojizo particulares). Se le deben varios retablos y una bella y monumental *Virgen de la leche* (col. particular, Barcelona). Pero el estilo de Lorenzo Zaragoza, autor del *Retablo de la Virgen y santos Martín*



44. Juan de Peralta.
Panel del retablo de san Juan y santa Catalina.
Hacia 1425. Museo del Prado, Madrid



45. Luis Dalmau. La Virgen «dels consellers». 1445. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona

y Agueda de Jérica (1394-1395), es más avanzado e imaginativo. En esa tendencia le sigue Pedro Nicolau, documentado en 1390-1407 en Valencia, autor del *Retablo de la Virgen*, de Sarrión (1404), y se le atribuye la *Coronación de la Virgen* del Museo de Cleveland, obra que no afirmaríamos sea suya. Un retablo importante, bellísimo y avanzado, sin autor conocido, pero de ese período y de indudable escuela valenciana es el de *Fray Bonifacio Ferrer* (Museo de Valencia), que se atribuye a Lorenzo Zaragoza sin certidumbre. Pero el auténtico introductor del estilo internacional en Valencia es el alemán Marçal de Sax, activo en la ciudad entre 1393 y 1410, que ejecutó pinturas murales (perdidas) hacia 1395-1396 en el Salón del

Flanagann Privatecopie

Consejo de Valencia. Con certeza sólo se le atribuye el *Retablo de santo Tomás* (contratado en 1400; la tabla con el titular en la catedral de Valencia). Pero la crítica internacional le atribuye sin vacilación el magnífico y grandioso *Retablo de san Jorge* (Victoria and Albert Museum, Londres), en el cual el pintor se muestra tan diestro plasmador de pormenores (armas, trajes, objetos) como constructor de un imponente conjunto, y creador de una imagen de ideal belleza (la tabla del titular, en el centro, zona baja). Otro pintor importante de hacia 1420-1430 en Valencia, refinado, intenso en el color, original, es el Maestro de los Martí de Torres, que se propone identificar con un Gonzalo Pérez o Peris, que surge en los documentos del período. Son obra suya los refinados retablos de *Santa Bárbara* (Museo de Barcelona) y *Santa Ursula* (Museo de Valencia). Merecen cita Miguel Alcañiz y el llamado Maestro de Ollería, tras los cuales se inicia un nuevo arte.

Andalucía, en el siglo XIV disfruta en la parte reconquistada y repoblada (toda ella, menos Málaga, Almería y Granada) de paz y prosperidad. Artistas acaso procedentes de Valencia, o incluso de Italia pintaron en los principales centros: Córdoba y Sevilla. Quedan algunas murales (capilla de Villaviciosa de la Mezquita de Córdoba, etc.), una decoración muy perdida, en Arcos de la Frontera (iglesia de Santa María) y, sobre todo, efigies marianas: *Virgen de la Antigua* (catedral de Sevilla); *Virgen del Coral* (San Ildefonso, Sevilla); *Virgen de la Rosa* (Museo de Sevilla); *Virgen de Rocamador* (San Lorenzo, Sevilla), que, en general, responden al mismo tipo iconográfico (en pie, con el Niño; los ángeles sostienen la corona sobre su cabeza), con variantes. Más interesante a nuestro juicio es la sedente *Virgen de los Remedios* de la catedral de Sevilla, obra de clara influencia italiana. Si las obras murales son típicas de hacia 1340-1380, las Vírgenes son de la etapa siguiente y alcanzan el primer cuarto del siglo XV, sin duda. Posteriores aún son las pinturas murales del monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla), 1431-1436, cuyo autor relaciona Angulo con el miniaturista Pedro de Toledo.

Castilla y León ofrecen un cuadro más bien disperso y pobre, en este tiempo, resultado en parte de la falta de lugar fijo de la corte, pero sin duda, también, de las inmensas destrucciones. En ese panorama brillan fulgurantes, como precediendo la gran eclosión castellanoleonesa de la segunda mitad del siglo XV, algunas obras debidas a pintores extranjeros, que irradian desde Toledo, Salamanca y León. De hacia 1379-1399 son los retablos de *San Eugenio* y de la *Crucifixión* de la catedral de Toledo, que pudieron ser

46. Jaime Huguet. Tabla central del retablo de los santos Abdón y Senén. 1459-1460. Museo de Santa María, Tarrasa

debidos, en todo o en parte, al italiano Gerardo Starnina, que, según Vasari, llegó a España en 1379, hallándose en Florencia de nuevo hacia 1387. Sea como fuere, un pintor itálico trabajó en Toledo a fines del XIV; su influencia se advierte en Rodríguez de Toledo, que firmó los frescos de la capilla de San Blas (*ca.* 1397), advirtiéndose efectos de imitación de mosaico y grave monumentalismo en las figuras. Otros pintores interesantes de hacia 1400 en Castilla son el Maestro de Horcajo, autor de las *Tablas de Horcajo de Santiago* (Cuenca) y de una *Piedad* y *Flagelación* (convento de Toledo); y Juan de Sevilla, que se ha identificado con Juan de Peralta. Autor del tríptico firmado del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, y de una serie de obras desiguales, su evolución es regresiva hacia el expresionismo y presenta a veces una extraña analogía, en su modo de deformar, con un maestro del sur del Tirol,

Flanagann Privatecopie

activo en el primer cuarto del siglo xv. Lo más bello de Juan de Sevilla es el *Retablo de san Juan Bautista y santa Catalina,* en parte en el Museo del Prado. En la miniatura se termina en 1430 la *Biblia de los Alba,* obra muy característica, con 334 ilustraciones debidas a Mose Aragel.

Desde antes de 1445 se hallaba en Salamanca Nicolás Florentino, pintor italiano cuyo arte se relaciona, sin duda, con Dello Delli. Murió en Valencia en 1470 tras una carrera decadente y triste, a pesar de las extraordinarias dotes y de la magnífica técnica que revelan sus obras maestras de consuno: el *Retablo mayor* de la catedral Vieja de Salamanca, inmensa estructura con más de cincuenta composiciones, y el fresco del *Juicio final* pintado en el cascarón de la bóveda, justo sobre el retablo. La obra, aunque corresponde cronológicamente y por ciertos avances al estilo internacional, retiene mucho del arte italiano de segunda mitad del xiv. Obvio es decir que ejerció gran influencia, aunque los testimonios materiales sean escasos. Se debe a este pintor una *Santa Isabel de Hungría* (Salamanca, convento de la titular) y la *Epifanía* de la sala capitular de la catedral de Valencia, obra de calidad inferior a las anteriores.

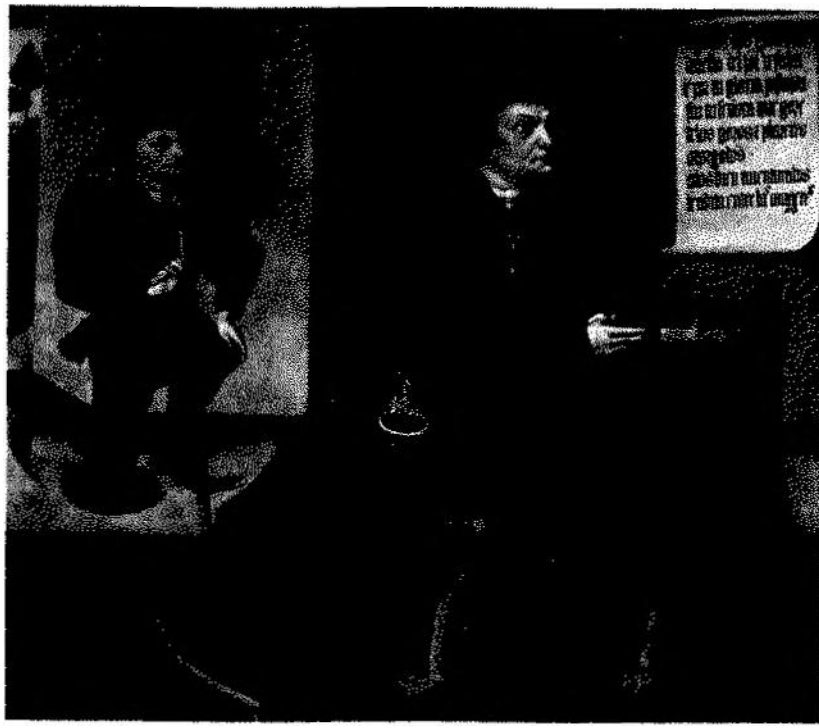
Simultáneamente, en León infundía vida al arte el pintor de origen galo Nicolás Francés, activo en 1434-1468. Antes del primer año citado había pintado ya el *Retablo mayor* de la catedral de León, que fue desmontado en el siglo xviii (el más «antigótico») y del que sólo se conservan algunos paneles. También ejecutó un *Retablo de la Virgen* (Prado) en el que se advierte que, dentro de su empirismo, domina la representación del espacio y la composición de grupos, distribuyéndolos armoniosamente. Pero la sensibilidad en el color-luz y en el matiz, junto a un delicado dibujo muy francés, son las mejores cualidades de este artista. Consta que, en 1459, realizó pinturas murales para la capilla del Dado, en la catedral leonesa. En el mismo año empezó la decoración mural del claustro, obras muy mal conservadas. Otras dos composiciones ejecutó para el deambulatorio y dibujó vidrieras. Como Florentino en Salamanca, su arte contribuyó a la creación, o recreación, de una escuela local marcada con su sello. En Palencia y Burgos hay también huellas de su influencia, destacando la *Anunciación* (Fogg Art Museum), firmada por Juan de Burgos, de quien hay una noticia documental de 1452. En Palencia destaca el Maestro de Villamediana.

En 1428 Jan van Eyck estuvo en España y Portugal, encargado de una misión por el duque de Borgoña. Residió en la corte de

Castilla y pudo visitar la de Aragón, a la sazón en Valencia. El caso es que, en 1431, Alfonso el Magnánimo envió al pintor valenciano Luis Dalmau a Flandes para que entrara en contacto con sus centros de arte. Con todo, fueron los *Consellers* de Barcelona quienes encargaron a Dalmau, a su regreso, la que ha de considerarse como primera pintura del estilo hispanoflamenco, el *Retablo de la Virgen* (1445; Museo de Barcelona), pintado al óleo, y en el que aparecen, por vez primera, amplios paisajes de fondo en lugar de los oros lisos o gofrados tradicionales. Dalmau, en realidad un excelente artesano, imitó en su obra creaciones eyckianas, con valores atmosféricos. Cabe suponer que más tarde recayó en la tradición hispana y luego de pintar alguna cosa dentro de la fórmula flamenca, se redujo a sus primeras posibilidades. En Cataluña, en Valencia, en Aragón, en la mayoría de casos, esto fue lo que sucedió. Tras el efecto trastornador de descubrir las nuevas posibilidades de captación de calidades táctiles y lumínicas, se retornó, durante el siglo XV, a los suntuosos fondos dorados y brocados, y a un arte menos naturalista que el de Flandes.

El pintor esencial de esta etapa final del gótico catalán es Jaime Huguet, nacido en Valls (1414-1492). Su primera formación la recibiría de su probable pariente Pedro Huguet, pintor bajo cuya tutela estaba. Seguramente entró en contacto con Martorell, pues su pintura es la magnificación humanista de los principios de sensibilidad y de refinamiento que informan la obra de este autor. Se juzga que Huguet pudo trabajar una temporada en Aragón, ya que hay allí testimonios de su influencia; en 1445-1448 residió de nuevo en Tarragona, experimentando en esa etapa una fugaz atracción por las innovaciones flamencas aportadas por Dalmau. Desde 1448 a 1492 aparece establecido en Barcelona, al frente de un importante taller del que salieron numerosos retablos, de los cuales, los de los últimos lustros, con frecuencia señalan la intervención de ayudantes y colaboradores. Extraordinario dibujante, colorista audaz y delicado, Huguet proyecta su personalidad en sus personajes, con frecuencia de inigualable elegancia espiritual. A su primer período corresponde el *Tríptico de san Jorge* (Museo de Barcelona y Kaiser Friedrich Museum de Berlín). La etapa flamenquizante puede ejemplarizarse con el *Retablo de Vallmoll*, del que sólo se conservan cuatro tablas. Del tercer período quedan bastantes obras, destacando el *Retablo de san Vicente*, de Sarriá, del que se conservan cinco tablas (Museo de Barcelona); el de los *Santos Abdón y Senén* (1459-1460), en perfecta conservación (Santa María de Tarrasa), y el de la *Capilla real de Barcelona* (1464-1465).

Flanagann Privatecopie



47. Jorge Inglés. Retablo del marqués de Santillana (pormenor). 1455. Col. duque del Infantado

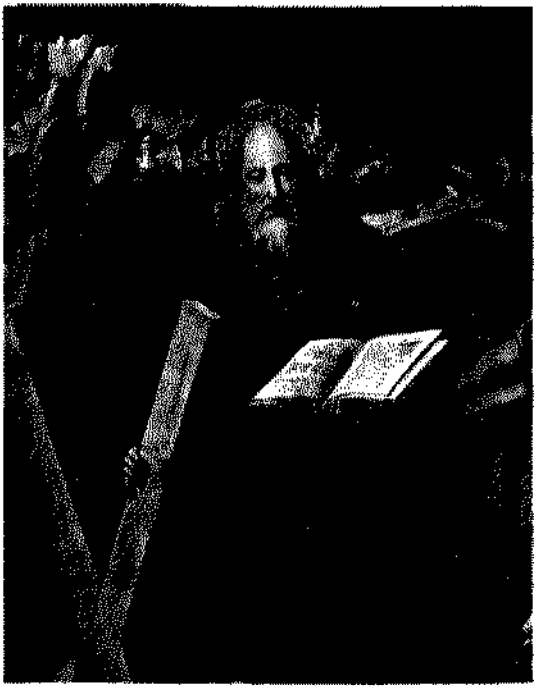
De los años finales es el enorme retablo de *San Agustín* (1465-1480) del que se conservan ocho tablas (Museo de Barcelona). En la etapa tardía del gótico catalán destaca la obra de la familia Vergós (activos desde 1462 hasta después de 1500), algunos de cuyos miembros fueron colaboradores de Huguet. En una de sus obras, el *Retablo de Granollers,* intervino el pintor navarro Juan Gascó. Hay que citar artistas como Esteban Solá y Pedro García de Benabarre, relacionados con el estilo de Huguet. La fase última, ya entre 1485-1500, presencia la obra del Maestro de Canapost y el Maestro de la Seo de Urgel, en quienes cierto factor renacentista se insinúa en lo gótico.

48. Bartolomé Bermejo. San Miguel, de Tous. Antes de 1474. Col. lady Ludlow, Inglaterra

Flanagann Private Collection

Un pintor extraordinario, Bartolomé Bermejo, que a juzgar por su firma en la *Piedad* del canónigo Desplá (1490; catedral de Barcelona) era natural de Córdoba, trabajó en los dominios de la corona de Aragón desde años antes de 1474 hasta 1498. Primero residió en Valencia, donde al parecer pintó su admirable *San Miguel*, procedente de Tous (col. lady Ludlow), demostrando un conocimiento absoluto de la técnica flamenca; más tarde, en Aragón, donde dejó amplia estela de influencia, y pintó obras como el *Retablo de santa Engracia* (cols. varias) y el de *Santo Domingo de Silos* (Prado, *ca.* 1477). Pasaría luego a Barcelona, donde ejecutó la obra antes citada. Entre 1477 y 1490 debió de pintar las cuatro tablas, procedentes de Guatemala, con *Escenas de la vida de Cristo*. Dramático y recio, Bermejo —técnico admirable que no retrocede ante el efectismo— es el único verdadero y consecuente hispanoflamenco activo en los dominios de la corona de Aragón. En la región de este nombre, su influencia se aprecia en Miguel Ximénez y en Martín Bernat, entre otros, como la de Huguet fue representada sobre todo por Juan de la Abadía. En la escuela valenciana, cierta influencia de Bermejo puede apreciarse en Rodrigo de Osona el Viejo, autor de la *Crucifixión* de la iglesia de San Nicolás de esa ciudad (1476), pero cuyo estilo penetra en lo renacentista. Anteriores, estilística y cronológicamente, son dos pintores, uno de los cuales —Jaime Baço Jacomart (*ca.* 1413-1461)— aparece muy citado en los documentos pese a lo cual casi nada hay probado en cuanto a sus obras. El otro, Juan Rexach (activo en 1431-1482), fue un refinado y diestro artesano, inspirado a veces en el color y correcto en la forma. El Museo de Barcelona conserva dos magníficos retablos suyos: el de *Santa Ursula*, procedente de Cubells, y el de la *Epifanía*, procedente de Rubielos de Mora. De Jacomart se conserva (documentado y fechado en 1460) el *Retablo de Catí*. Ahora bien, hay en la escuela valenciana de segunda mitad del xv obras notables sin posibilidad actual de atribución: el *San Benito*, el *San Ildefonso* y la *Transfiguración* de la catedral de Valencia; el *San Ildefonso y Alfonso de Borja*, de la colegiata de Játiva, etc. A esto hay que añadir obras de ingenio notablemente prerrenacentista, como las del Maestro Bartolomé y el Maestro de Perea. En Mallorca, la etapa flamenquizante tiene una obra valiosa, el *San Jorge* de Pedro Nisart (*ca.* 1470), que destaca sobre otras.

Castilla recibió la técnica flamenca por una vía independiente de la catalanoaragonesa. Hacia 1455, el pintor Jorge Inglés (¿británico o flamenco procedente de Inglaterra?) ejecutó el *Retablo del marqués de Santillana*, en el que los donantes, el poeta-guerrero



49. Fernando Gallego. San Andrés. Retablo de la Virgen y los santos Andrés y Cristóbal. Hacia 1470. Museo Diocesano de Salamanca

y su esposa, aparecen tratados casi con la misma monumentalidad que la *Virgen* de la tabla central (de talla). Este retablo se conserva en la colección del duque del Infantado (Viñuelas). Se atribuye también a Jorge Inglés el *Retablo de san Jerónimo*, de la Mejorada (Valladolid, Museo). Como seguidores suyos hemos de considerar a los Maestros de la Magdalena y de Sopetrán, autor éste de una bella efigie de *Orante* (Prado).

El pintor más importante y más característico del hispanoflamenco en la corona de Castilla y León es, sin duda, Fernando Gallego (activo en 1466-1506), al que se debe la decoración (al óleo y temple) de la bóveda de la biblioteca de la universidad de Salamanca (hacia 1475-1480) y varios importantes retablos en los que su estilo humano, directo, realista y patético mantiene con fuerza

Flanagann Privatecopie

50. Nuño Gonçalves. Políptico de san Vicente. 1465-1467. Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa

rasgos góticos: *Retablo de san Ildefonso* (*ca.* 1466; catedral de Zamora); *Retablo de la Virgen con los santos Andrés y Cristóbal* (*ca.* 1470; catedral vieja de Salamanca); las *Escenas de la Pasión* (*ca.* 1480-1490; col. Weibel, Madrid), etc. En sus obras tardías se aprecian colaboraciones, y se sabe que el primero de sus ayudantes fue Francisco Gallego, acaso hermano suyo, y al que se atribuye el *Martirio de santa Catalina*, de la catedral vieja de Salamanca.

Varios pintores mantienen en el último tercio del siglo xv el goticismo en las comarcas centrales de España. Entre éstos hay que destacar al anónimo Maestro de Avila, autor del *Tríptico de la Natividad* (*ca.* 1480) del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, entre otras obras; y a sus discípulos, originales aunque regresivos. Juan de Segovia y Sancho de Zamora pintan en 1488 el estupendo *Retablo de la capilla de los Luna* (catedral de Toledo). No mezclaron su labor; se repartieron los paneles y no hay seguridad en saber cuál de ellos es el autor de un grupo y quién es el pintor de las otras tablas; parece que Sancho de Zamora es el mejor, autor, entre otras efigies, del bellísimo *San Juan Evangelista* del retablo citado. No es posible abordar aquí el problema de la relación de estos dos pintores con los llamados Maestro de San Ildefonso y Maestro de los Luna. Mejor vale citar, como obras relevantes de esta última etapa, la *Imposición de la casulla* a san Ildefonso (Louvre), la efigie de *San Atanasio* (Museo de Valladolid), frente a cuyo verismo directo el «goticismo» del *Santo Domingo* de Bermejo queda patente; la *Santa Ana*, del mismo museo; y el *Descendimiento* (Prado) del Maestro de Segovia. Entre los anónimos de estos años prerrenacentistas destacan, aparte de los citados, el Maestro de Palanquinos y el de San Erasmo. Entre los pintores de nombre sabido, Francisco Chacón, Antonio Contreras y Alfonso de Sedano, artista burgalés que trabajó una etapa en Mallorca, y que se aleja ya de lo gótico. Creemos que cierran dignamente el hispanoflamenco, con signos inequívocos de transición, Diego de la Cruz, su colaborador en el *Retablo de los Reyes Católicos* (*ca.* 1496-1497), el Maestro de San Nicolás y el Maestro de Santa María del Campo, extraordinario realista en su predela de la iglesia a la que debe el apelativo. Más allá todavía, es decir, más en el horizonte del Renacimiento vemos la figura del gran pintor Pedro Berruguete, pues, a pesar de su cronología (pudo nacer hacia 1450 en Paredes de Nava [Palencia]), como ya en 1477 se hallaba en Urbino colaborando con Justo de Gante en la decoración del palacio del duque de Montefeltro, pese a su indudable regresión tardía asimiló elementos renacentistas innegables. En situación en cierto modo opuesta hallamos la obra del nórdico Juan de Flandes (activo en España en 1496-1519), quien a su llegada trabajó para la Reina Católica, prendada del arte de Flandes. Para ella pintó un bellísimo retablo miniatura del que se conserva parte en el Palacio Real de Madrid.

Andalucía goza de cierto florecimiento hispanoflamenco. Destacan la *Anunciación* de Pedro de Córdoba (catedral de Córdoba), de 1475; el *Camino del Calvario* (Fitzwilliam Museum, Cambridge)

Flanagann Privatecopie

de hacia 1485, debido a Antón y Diego Sánchez; el *Santo Entierro* (Museo de Budapest) de Pedro Sánchez. El *San Miguel* de Zafra (Prado) es obra ya renacentista.

Portugal hubo de padecer largas crisis y cuantiosas destrucciones en el período gótico. Sólo así se explica la casi inexistencia de obras hasta muy entrado el siglo XV. Brilla entonces la gran personalidad del pintor de una obra única, aunque importantísima. A Nuño Gonçalves se debe el *Políptico de san Vicente* (1465-1467; Museo de Arte Antiguo, Lisboa), con formas realistas, intensas, que proceden de lo flamenco, pero interpretado a través de una concepción original, algo geometrizante, de la forma. Contiene el retablo retratos de personajes de la época; entre ellos el de *Enrique el Navegante*, gran impulsor de las empresas marineras de Portugal. Gonçalves dejó una estela de influencia, pero el florecimiento del arte portugués se difiere hasta el XVI, y son algunas las obras importadas que se mezclan a las producidas por pintores portugueses en ese tiempo.

6

Alemania

Lo que casi todos los historiadores del arte medieval, y a su frente Alfred Stange, el más consecuente y fecundo de ellos, entienden por Alemania es el conjunto de países germánicos (Alemania, Austria, Checoslovaquia, Suiza en su parte alemana). Por nuestra parte, hemos preferido atenernos a las divisiones actuales. Alemania mantuvo larga adhesión al estilo románico y sólo a finales del siglo XIII, en pintura, comenzó a dar signos de goticismo, cuando regía los destinos del Imperio romano-germánico Rodolfo I de Habsburgo (1273-1291), quien, al renunciar a las pretensiones del Imperio sobre Italia, lo liberó de problemas y guerras. El primer período del arte gótico puede establecerse entre 1290 y 1430, en que el estilo se desarrolla desde las influencias lineales anglofrancesas al gótico internacional; y un segundo período, entre 1430 y 1500, corresponde a la época en que Alemania, como el resto de Occidente, no escapa a la seducción de la influencia de Flandes. En ambos períodos prevalece la multiplicidad de escuelas, correspondientes a las regiones con sus capitales y ciudades principales, que, en el siglo XIV, pese a la carencia de un fuerte poder central, o precisamente por ello, conocieron un auge y prosperidad extraordinarios, comparativamente a otras europeas.

La ciudad más avanzada es Colonia, por su proximidad a los Países Bajos y Francia; la escuela renana es también la que más continuadamente muestra un florecimiento pictórico. Dos graduales miniados, de 1290 y 1299, fueron firmados por Johannes von Valkenberg (Seminario del arzobispado de Colonia y biblioteca de la universidad de Bonn). Su estilo nada tiene que ver con el italiano. De hacia 1310 es el *Díptico de la Virgen y la Crucifixión*, proce-

Flanagann Privatecopie

dente de la iglesia de San Jorge, en Colonia (Museo de Berlín), situado en la misma tendencia nórdica. Esta aún se acentúa y se germaniza plenamente (predominio de la expresión sobre la pura belleza, intensidad del oro y de los amarillos, alargamiento del canon de las figuras) en el magnífico *Retablo de la Crucifixión*, proveniente de la iglesia de Santa Clara (Wallraf-Richartz Museum), obra de hacia 1330, aún muy primitiva, con cierto esquematismo. Tal vez anterior es la *Presentación en el Templo*, de otro maestro anónimo, conservada en el mismo museo, que también posee dos efigies de *Santas* de una predela. Todo este arte se distingue por su delicadeza. De 1330-1340 es un códice de Colonia, con una bellísima *Anunciación* sobre fondo de lises alternando con rombos dorados (Oxford, Bodleian Library). Un tríptico de hacia 1360 (catedral de Colonia), dedicado a la *Huida a Egipto*, retiene el primitivismo de un cuarto de siglo antes. Poco más avanzado, pese a su fecha (1390), es un *Retablo de la vida de Cristo* con los *Santos Pedro y Pablo* (Munich, Bayerisches National Museum); pero una *Crucifixión* de pocos años más tarde, en una miniatura, muestra que ya se ha producido un profundo cambio. Seguramente se debió al llamado Maestro de la Verónica (activo en torno a 1400), primer pintor importante de la escuela, del que se conocen varias obras. Destaca por la claridad y belleza de la imagen la efigie de *Santa Verónica* (*ca.* 1420; Munich, Alte Pinakothek), a la que se debe su apelativo. El Wallraf-Richartz Museum de Colonia conserva un admirable *Calvario* suyo. En Nuremberg se conserva una *Virgen* y un *Cristo crucificado* pintados por él.

El artista que da cima a este primer período en la escuela de Westfalia es Konrad von Soest (activo en 1394-*ca.* 1422), que vivió en Dortmund. De 1394 hay la noticia de su boda; aparece en documentos en 1413-1422. Tiene todas las cualidades exigibles a un maestro del estilo gótico internacional: imaginación, sensibilidad exquisita, a veces casi enfermiza, poder de transfiguración unido al interés por el pormenor. Pintó y firmó en 1403-1404 el *Retablo de la vida de Jesús* de la iglesia de Wildungen, obra cuyo alargado ritmo horizontal le da el aspecto de una predela; el *Retablo de la vida de la Virgen*, de la iglesia de Santa María de Dortmund (1420); desmembrado, conservado en parte, y que, en 1422-1423, un discípulo suyo reprodujo (Landesmuseum, Münster); el *Retablo de san Nicolás* (Soest, capilla de este titular); efigies de las santas *Odilia* y *Dorotea* (Münster), etc. En su obra destaca la inolvidable versión de la *Muerte de la Virgen* (Marienkircher, Dortmund; una de las escasas tablas que se conservan del retablo de Dortmund),

51. Cristo en el huerto de los olivos, por anónimo de Westfalia, hacia 1310. Hofgeismar, Liebfrauenkirche

en la que se ve a los ángeles cerrar los ojos y la boca de Nuestra Señora. Tanto Konrad von Soest como el Maestro de la Verónica ejercieron amplia influencia en la escuela renana y también en otras comarcas, principalmente en el Rin Medio, Turingia, e incluso en el norte de Alemania.

La evolución experimentada por la escuela de Westfalia hasta Soest es paralela a la de Colonia, culminando en el Maestro de la Verónica. No nos detendremos en detallar muchas obras: baste citar la tabla del *Abrazo ante la Puerta dorada* (*ca.* 1370; iglesia de Schotten), y, hacia finales de siglo, ya en tiempos de Soest, la obra del llamado Maestro del Retablo Berswordt (Marienkircher, Dortmund), que presenta cierto contacto con el italiano Barna, pero que deforma más expresionísticamente los cuerpos. Poco resta de

Flanagann Privatecopie

la pintura sajona; pero merece interés por lo temprano de su ejecución una *Muerte de la Virgen*, todavía imbuida de reminiscencias románicas (*ca.* 1290; Hannover, Niedersächsische Landesgalerie). En Hessen, destacan el *Retablo de la Pasión*, pintado hacia 1320 (iglesia de Hofgeismar) de vivo colorido y rasgos de modelado vigoroso y dramático, muy primitivo; y la *Coronación de la Virgen* (*ca.* 1350, Francfort, Städelsches Kunstinstitut).

Baviera sólo nos facilita testimonios en un corto período (1390-1420), en pintura sobre tabla y miniatura. Un panel de hacia 1390, con *La Virgen y santa Isabel hilando* (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum), muestra parentesco con algunas obras de la escuela de Viena bastante anteriores. Por el contrario, otros artistas se dirían influidos por los maestros de la escuela de Bohemia; en especial el autor de la dramática *Crucifixión* (Munich, Bayerisches Nationalmuseum) de igual fecha. De otro artista, relacionado con el anterior por el estilo y llamado Maestro del Retablo de san Agustín se conserva una imagen de *Cristo saliendo del sepulcro* de trágica intensidad. De 1400 es la bellísima *Virgen con el Niño* del Maestro de la Virgen de Benediktbeurer (Alte Pinakothek, Munich). La tendencia dramática que antes hemos citado tiene otra representación en el *Calvario con los santos Juan y Bárbara* (tríptico), pintado en Augsburg hacia 1410 (Munich, Bayerisches Nationalmuseum). De hacia 1420 es la tabla nuremburguesa de la *Piedad de Cristo* (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum), considerablemente más lírica. Se observa, pues, en 1400-1420, una evolución convergente de las escuelas, ya introducidas en el estilo internacional, hacia la dulzura y el lirismo, una vez dominados los problemas técnicos y lograda una perfecta adecuación de los medios a la finalidad estética del momento.

Precisamente, el lirismo es la cualidad dominante de una de las pinturas más bellas de toda Europa en el gótico internacional. Nos referimos al *Jardincillo del paraíso*, pintado hacia 1410 por el llamado Maestro del Alto Rin, al que se deben sólo otras dos obras conocidas: *La Virgen de las fresas* (Museo de Soleure) y una *Anunciación* (col. Oskar Reinhart, Winterthur), que se juzga anterior a las otras dos. El primer cuadro citado (Francfort, Städelsches Kunstinstitut) produce un efecto de lírica facilidad y ligereza que dista de ser fruto de la espontaneidad impremeditada. Reina ahí la analogía geométrica (por líneas paralelas) entre la mesa hexagonal, la cerca del jardín y otros ritmos dominantes, y la bellísima armonía de blanco, azul y rojo sobre verde. Otros dos pintores, cuyo estilo emparenta tanto que algún historiador pone sus

52. Maestro Bertram. La última cena. Retablo de la Pasión. Hacia 1379. Niedersacsische Landesgalerie, Hannover

obras bajo la misma firma, representan el florecimiento del gótico internacional en el Rin Medio. Son el Maestro del Retablo Ortenberger, autor de una bella *Epifanía* (*ca.* 1425; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) y el Maestro del Retablo de la Pasión, que ejecutó la obra a que se debe su apelativo unos lustros antes (iglesia evangélica de Oberstein an der Nahe), obra imaginativa y atormentada a la vez, con cinco paneles entre los que el central predomina ampliamente, dentro de un formato horizontal frecuente en Alemania. Puede verse que lo conservado en estas comarcas, y más aún en Suabia, es muy escaso, sobre todo comparativamente a Renania e incluso Westfalia.

Podemos cerrar este primer período de la pintura gótica alemana, refiriéndonos a las ciudades de la Hansa, con dos grandes

Flanagann Privatecopie

pintores, activos ya en el desarrollo y culminación, respectivamente, del gótico internacional. Ambos trabajaron en Hamburgo, ciudad importante a la que convergían influencias llegadas de Londres y de Praga. Veremos, al referirnos a Bohemia y Moravia, que aproximadamente en 1360-1370 y 1380-1400, florecen allí dos grandes artistas, el Maestro Teodorico de Praga, pintor predilecto de Carlos IV, rey de Bohemia y emperador de Alemania, y el Maestro de Trebon. Cabe decir que ambos, respectivamente, influyeron sobre los dos pintores de Hamburgo a que ahora vamos a referirnos: el Maestro Bertram y el Maestro Francke. Esto no obsta para que ambos sean destacadísimas personalidades y grandes artistas. Bertram superó a su maestro, si es que, realmente, conocía la obra de Teodorico, de quien se dice que estuvo en Hamburgo en 1375 acompañando al emperador. Nacido en Minden hacia 1345, Bertram murió en Hamburgo hacia 1415. Su estilo es denso, robusto, notable-

53. Conrad von Soest.
La muerte de la Virgen, detalle.
Hacia 1420.
Dortmund, Marienkirche

54. Maestro Francke. Cristo de piedad. Hacia 1430. Hamburger Kunsthalle

mente cromático, sigue el canon corto y posee un sentido algo popular —compatible con el refinamiento del gótico internacional—, y que deriva, acaso, en última instancia de Tommaso de Módena. En 1410, el Maestro Bertram era jefe de la corporación de pintores de Hamburgo. Sus obras principales conservadas son: el *Retablo de san Pedro* (1379; iglesia de San Pedro, Hamburgo); el *Altar de la Pasión* (Museo de Hannover); el de *Harversthude* (Hamburgo) y dos alas de un *Tríptico*, conservadas en el Museo de Artes Decorativas de París. A un seguidor suyo, que calca su estilo, se debe el *Retablo de Buxtehude* (Kunsthalle, Hamburgo).

El Maestro Francke (activo en Hamburgo hacia 1400-1430), más delicado y punzante, pinta cielos rojos como el Maestro de Trebon; pero modela su canon alargado y posee una armonía y una perfección raras en la época. No es de extrañar que su influencia se propagara por todo el norte de Alemania y hubiera sido mayor de no ir en contra suya el tiempo; se acercaba la época del *Spätgotische*; en otras palabras, de la pintura germanoflamenca. Se deben a este artista el *Retablo de Nykyrko*, con escenas de la vida de santa Bárbara (Museo de Helsinki); el de *Santo Tomás* (1424), que perteneció

Flanagann Privatecopie

55. Stephan Lochner. Epifanía. Hacia 1440. Catedral de Colonia

a la iglesia de San Juan de Hamburgo (conservado en parte en la Kunsthalle de Hamburgo) y dos versiones del *Ecce Homo* (Kunsthalle de Hamburgo y Museo de Leipzig). Su *Natividad* del retablo desmembrado antes mencionado es una imagen tan necesaria en la pintura gótica alemana como la *Muerte de la Virgen* de Soest; la *Verónica* del Maestro de Santa Verónica; o el *Jardincillo del paraíso* del Maestro del Alto Rin.

Dado que los cuatro o cinco maestros del gótico tardío germánico nacen hacia 1400 (Moser, Multscher, Lochner, Witz), mientras que el misterioso Maestro de Flemalle (¿Robert Campin?) debió de nacer antes de 1380, y se conocen obras suyas de 1406, ha de admitirse la posibilidad de la influencia, rápidamente difundida en una época en que Flandes tenía ya gran poder político y dados los contactos culturales y comerciales de los Países Bajos con

Renania y las comarcas del Alto y Medio Rin y del Alto Danubio, aparte de los viajes de los propios artistas. En la pintura alemana, la nueva fórmula se expresa ante todo por mayor verismo; luego esta capacidad más intensa, viva y amplia de representación de lo real, sin abandonar (al menos hasta 1470-1480) el espiritualismo gótico, se tuerce a veces hasta cierto expresionismo o se pone al servicio de un virtuosismo de la plasmación de calidades, luces y materias, mientras busca cada vez más obsesivamente la tercera dimensión y la fuga hacia la lejanía. En el Alto Danubio destacan Lukas Moser (Ulm, antes de 1400-1450) y Hans Multscher (1400-1467). Del primero se conserva una sola obra pictórica y del segundo escasas también como pintor, pues fue asimismo escultor. Moser muestra ese realismo frío que distingue la obra del Maestro de Flemalle, pero procura animarla, menos con el goce visual de la perfecta plasmación de objetos, que con cierto hálito poético. En su obra maestra única, el *Retablo de santa Magdalena*, fechado

56. Maestro de la Vida de María. Anunciación. Hacia 1460-1465. Alte Pinakothek, Munich

Flanagann Privatecopie

en 1431 (iglesia de Tiefenbronn), destaca el ala izquierda con la mágica visión marina. Moser pintaba vidrieras y le han sido atribuidas las de la capilla de Beserer (catedral de Ulm).

Hans Multscher nació en Reichenhofen (Allgäu). Pronto se estableció en Ulm, de donde era ciudadano en 1427. Se le cita varias veces trabajando en la catedral, en obras escultóricas. Stange juzga que los dos retablos que se le atribuyen quizá sólo en parte fueron obra suya debiéndose también a su taller. El de Wurzbach, dedicado a la *Pasión y vida de la Virgen* (1437; actualmente en el Museo de Berlín), puede ser en gran parte obra suya; revela un temperamento inquieto a la vez que una gran destreza en la plasmación de calidades, próxima incluso a Witz. El *Retablo de Sterzing*, que se le atribuye (1457), Stange lo juzga ejecutado por un pintor más tardío, derivado de él.

Más importante es la obra, en Renania, de Stephan Lochner. Debió de nacer hacia 1400 en Meersburg; fijó su residencia en Colonia en 1430, después de viajar por Flandes. Murió en 1451. Su obra de juventud, más directamente flamenca, es el *Retablo del Juicio final* (*ca.* 1430; tabla central en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia y alas en los museos de Francfort y Munich). Obra ambiciosa, con multitud de personajes, ritmos puntiagudos que dan a la forma un sentido propio sobre la estricta representación, no es tan característica del autor como sus obras de madurez, en las que pone su evolucionada técnica al servicio de un concepto más contenido, tradicional y lírico, esto es, más situado en la trayectoria de la escuela de Colonia. Destacan: *Crucifixión con la Virgen y santos* (Nuremberg, de *ca.* 1435-1440); *La Virgen de las violetas* (*ca.* 1443, museo del arzobispado de Colonia); *La Epifanía* (*ca.* 1440, catedral de Colonia); y *La Virgen del rosal* (Museo Wallraf-Richartz, Colonia). El empleo de fondos de oro contra el que destaca sin violencias una sobrehumanidad dulce y embellecida con todos los recursos del arte, define estas obras destinadas a ejercer amplia influencia por su insinuante dulzura. En relación con él se halla la obra del llamado Maestro de la Glorificación de la Virgen, por el retablo de este tema pintado para la iglesia de Santa Brígida, en Colonia.

Si queremos atenernos a la escuela pictórica de esta ciudad hemos de dar un notable salto cronológico. En la segunda mitad del siglo xv trabajan en ella dos pintores en quienes se advierte la síntesis de lo alemán y lo flamenco. El Maestro de la Vida de María (activo en 1460-1490) despliega un arte mucho más frío que el de Lochner, el cual refleja la influencia de Van der Weyden y de

Bouts, pero que brilla con cualidades propias: concesión de un papel primordial a los amplios espacios vacíos, que casi angustian, aun dorados; muy sutil sentimiento decorativo, mantenimiento de la «línea gótica»; canon alargado de las figuras y ritmos muy pensados y abstractos. La obra principal de este artista es el *Retablo de la vida de María* (siete paneles en la Alte Pinakothek de Munich y uno en la National Gallery de Londres); se le deben también el *Retablo de la Crucifixión* (iglesia de Cues), otro de igual tema en la colección Virnich (Bonn), el *Descendimiento* del profesor Teersteegen († 1480), y una *Crucifixión, la Virgen y San Bernardo* (Colonia). Actualmente se identifica a este pintor con el Maestro de Werden. El otro artista antes aludido, más tardío, refunde la influencia de Van der Weyden con la de Van Eyck y acaso con la de Pacher; es el llamado Maestro de la Leyenda de santa Ursula (activo en 1490-1510). Pese a lo avanzado de su cronología y de su técnica, mantiene el espíritu gótico, siendo gran colorista; su obra principal, a la que debe su apelativo (*ca.* 1500), es un ciclo de dieciocho paneles alusivos a la *Leyenda de santa Ursula* (repartidos en museos de Bonn, Colonia, Magdeburgo, Nuremberg, Londres, París). Sabe dar profundidad a las imágenes y a la vez una mágica fascinación. Pintó también una *Crucifixión*, una *Lamentación por Cristo* (Colonia) y un *Calvario* (Münster). La escuela renana tiene aún otros maestros que, en su sentimiento y en su técnica, renuncian progresivamente a la herencia gótica para ceder a la tentación naturalista y ecléctica. La línea de ellos va del llamado Maestro de la santa Parentela (activo entre 1480 y 1520) a los de san Severino y san Bartolomé (activo en 1490-1500), siendo éste posiblemente el más dotado de ellos, autor del *Retablo de San Bartolomé* del Museo de Munich y de un *Descendimiento* conservado en el Louvre. Formas redondeadas y virtuosismo en la plasmación de materias definen su arte.

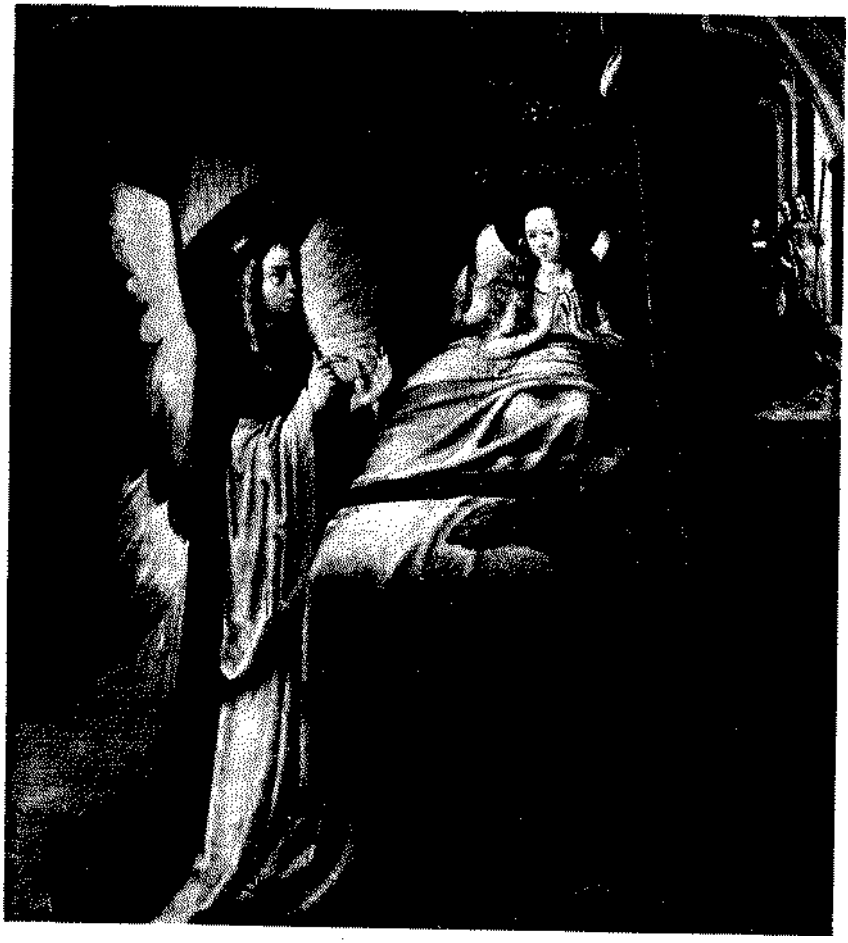
El norte de Alemania, de Westfalia a las ciudades hanseáticas, produce en el gótico tardío varios pintores de innegable interés, como Johann Koerbecke (activo en 1446-1490), autor del *Retablo de la Pasión* destinado a la colegiata de Langenhorst (*ca.* 1445; Museo de Münster) y del *Retablo de Marienfeld* (*ca.* 1457; disperso en museos de Münster, Berlín, Nuremberg, Aviñón, etc.). En Koerbecke, pese a los avances técnicos, persiste primitivismo. Es interesante, y derivada del Maestro de Flemalle, la obra del Maestro del Retablo Schöppinger (activo en torno a 1450), la cual propende al realismo detallista sin abandonar las premisas idealistas. El Maestro de Liesborn debe su nombre al retablo mayor de Lies-

Flanagann Privatecopie

born, dedicado a la *Vida de la Virgen* (1465; obra desmembrada: paneles en Münster y en la National Gallery de Londres). Hinrik Funhof, según Stange, aprendió su oficio en los Países Bajos, acaso con Bouts; en Hamburgo desde 1475, murió allí unos diez años después. En 1482-1484 pintó el *Retablo de san Juan* (Lüneburg, Johanneskirche) y se le debe también una bellísima *Virgen del traje de espigas* (Hamburgo, Kunsthalle). Viktor e Hinrik Duenwege cierran este período en Westfalia con obras de carácter retardatario; trabajaban aún en el primer cuarto del siglo XVI.

En Baviera, que da tempranas muestras de un espíritu realista e incluso humorístico en la miniatura (el humor y la crítica social han sido conceptuados como signos típicos del final de la Edad Media) no dejaron de florecer varios pintores valiosos en este período tardío. El Maestro del Retablo de Tucher debe su nombre al retablo mayor de la Frauenkirche de Nuremberg, ejecutado hacia 1450. Fondos de oro gofrado sobre los que se destacan figuras de canon corto y definición realista señalan su estilo, emparentado (e inferior) con el de Witz. Se conservan bastantes obras suyas en las iglesias de Nuremberg y en Aquisgrán *(Circuncisión)* y Colonia *(Dos apóstoles sentados)*. Paralelamente se produce la obra de Hans Pleydenwurf (Bamberg, *ca.* 1420-Nuremberg, 1472), flamenquizante en seguimiento de Van der Weyden. Destaca su *Retablo mayor de la iglesia de Santa Isabel de Breslau* (Breslau y Nuremberg) y su *Crucifixión* (Munich). Finalmente hemos de referirnos a Gabriel Maeleskircher (*ca.* 1435-1495), que pintó, hacia 1475, un retablo para la iglesia de Tagernsee, cuya *Crucifixión*, central, se conserva en Nuremberg (alas en Berlín y Munich), autor que propende al expresionismo y a los efectos técnicos *per se*. Un paso adelante, penetrando ya en la estética prerrenacentista (con reminiscencias góticas, casi en todo momento, en el norte) lo da Jan Pollac (*ca.* 1440/1450-1519), pintor tirolés, que trabajaba en Munich ya en 1482. Se le debe una *Trinidad* de dibujo y ejecución admirables (1491, Munich-Blutenburg, Schlosskapelle), obra de síntesis germanoflamenca.

En el Alto Rin culmina la pintura del gótico tardío alemán. Tras la obra, proba pero escasamente lírica de Kaspar Isenmann, quien firmó en 1462 un contrato para la ejecución de un retablo para la iglesia de San Martín de Colmar (siete *Escenas de la Pasión*, Museo de Colmar), hallamos la obra de Martín Schongauer (Colmar, 1450-Breisach, 1491), pintor mural, retablista y grabador. Ejecutó frescos para la catedral de Breisach y el *Retablo de los Dominicos* (Museo de Colmar), en cuyas escenas puede verse que,



57. Maestro de la Leyenda de santa Ursula. Un ángel visita en sueños a la santa. Antes de 1500. Wallraf-Richartz Museum, Colonia

Flanagann Privatecopie

a pesar de lo avanzado de su técnica (estudió en la universidad de Leipzig, viajó a los Países Bajos), conserva las analogías rítmicas y la «línea gótica» que permiten mantener su obra plenamente dentro de la estética del estilo. Por ejemplo, en la escena de *Jesús y María Magdalena*, la rama doblada de un árbol, al fondo, reitera el ritmo de los brazos de Jesús y la santa. Con todo, las calidades táctiles le apasionaron y sus carnaciones son muy naturalistas ya, cual se advierte en la que suele considerarse su obra maestra, *La Virgen del rosal* (1473; San Martín, Colmar). En los grabados mostró a veces vena imaginativa y la difusión que lograron estas estampas contribuyó a la extensión del estilo germanoflamenco en muchas comarcas de Europa, España entre ellas. Se atribuyen a Schongauer una serie de pequeños paneles con escenas de la *Vida de la Sagrada Familia* (Basilea, Munich, Berlín, Viena, etc.). Los pintores de esa comarca de cronología más tardía dan muestras inequívocas de abandono del goticismo para entregarse a lo ecléctico y al naturalismo. Al llamado Maestro del Libro de Casa hay que reconocerle, con todo, lo avanzado de su concepción, pues ya en 1475-1480 pintaba en un estilo que corresponde a principios del siglo XVI, cual se advierte en su *Ecce Homo* (*ca.* 1475; Friburgo, Augustinermuseum). Baste evocar el nombre señero de Grünewald (¿1475?-1528) para indicar a qué condujo este arte postgótico, en la comarca.

En Alemania, con el mismo carácter epigonal, debe citarse a pintores como Friedrich Herlin, Bern Notke, Derik Baegert, Hans Holbein el Mayor, Hans Schuchlin, Jorg Breu, Von Kulmbach, etc.

7

Austria

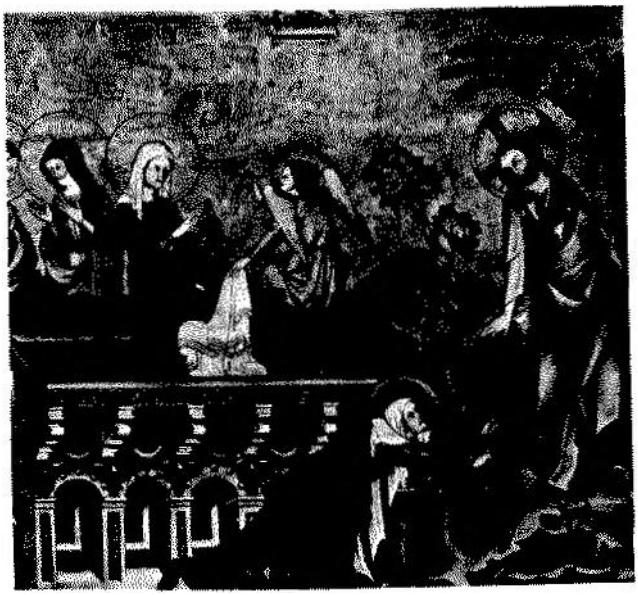
Independizada del Imperio romano-germánico, Austria, a finales del siglo XIII, comienza a dar muestras de la penetración en sus territorios del estilo gótico. Esta penetración proviene, en principio, de dos fuentes diferentes: de Italia, a través del Tirol, y de la Europa occidental, en la línea Renania-Baviera. La pintura mural se halla representada desde fechas tempranas en iglesias del sur del Tirol, en comarcas fronterizas de Venecia; destacan las pinturas, muy lineales y todavía algo apegadas a la tradición románica, de la Johanneskirche de Brixen, que pueden datar de la primera mitad del XIII. Debe observarse el parentesco tipológico —y, obvio es decir, temático— entre las efigies de muchachas, en la representación de las *Vírgenes fatuas* y las *Vírgenes prudentes*, entre esa mural y la ulterior vidriera (1260-1280) de la iglesia de St. Batlmä, de Friesach. Podríamos multiplicar ejemplos de iglesias tirolesas que, en los siglos XIII y XIV, fueron decoradas con pinturas aún más italianizantes (Bozen, Terlan, etc.).

Hemos de esperar a finales del primer cuarto del siglo XIV para encontrar pinturas sobre tabla que ejemplifiquen verdaderamente el estilo gótico. Un precedente pueden ser las miniaturas de una *Biblia* (1320), en absoluto italianizante, producida en San Florián (Alta Austria). La primera obra importante de la escuela de Viena son cuatro grandes paneles pintados para el *Dorso del altar de esmalte de Nicolás de Verdún* (del siglo XII), obra colocada en la capilla de San Leopoldo, en Klosterneuburg, cerca de Viena. De estas pinturas, que unos autores fechan en 1324-1329 y otros en 1331-1335, se ha dicho que muestran influencia de Giotto; si la hay es muy lejana y se reduce a la particular valoración del espacio.

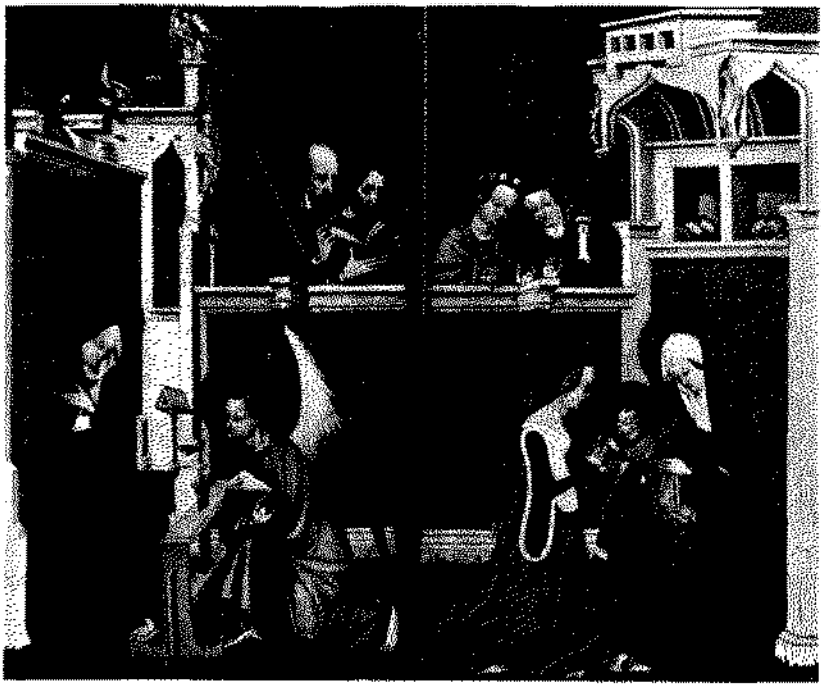
Flanagann Privatecopie

De hacia 1335 es el *Retablo de la Pasión* (Museo de Klosterneuburg) debido a un seguidor del maestro anónimo que pintó el dorso del altar de Verdún. El retablo, asimétrico, ofrece una infrecuente composición: a la izquierda la mitad de su espacio se dedica a la *Crucifixión;* la mitad de la derecha está dividida en dos paneles, con el *Beso de Judas* y la *Piedad.* Se mantiene el espacialismo de la obra anterior.

Cabe señalar que la etapa siguiente del arte vienés, en torno a 1350, se caracteriza por cierta fusión de la influencia italiana y de la renana. El *Retablo de la Pasión,* de hacia 1340 (Museo de Klosterneuburg, cinco compartimientos), lo atestigua; así también la *Natividad* de la misma fecha (Museo de Berlín). Esta síntesis resulta precursora directa del estilo internacional, al que no corresponde aún por entero, aun acercándose bastante la producción austríaca de hacia 1370. Destacan en ella una intensa *Epifanía*



58. Verduner Altar. Las Marías ante el sepulcro de Cristo. Hacia 1330-1335. Klosterneuburg Stiftsmuseum, Viena



59. Maestro de Heiligenkreuz. Anunciación y bodas místicas de santa Catalina. Retablo de Heiligenkreuz. Comienzos del siglo XV. Museo de Viena

(Museo de Innsbruck); algunas vidrieras de la catedral de San Esteban, de Viena (figuras sedentes de reyes). De poco antes (1365) data la interesante efigie del duque *Rodolfo IV* (Viena, museo de la catedral), en la que un mismo motivo ornamental trata curiosamente el traje y la corona del personaje. La obra del Maestro de Heiligenkreuz, que se reduce al *Díptico de la Anunciación y las bodas místicas de santa Catalina* (*ca.* 1380-1400) sí penetra ya de lleno en el estilo internacional, con su cruel armonía de color, su eficacia en los contrastes y su representación de unos seres que se advierten cargados de vida interior, y cuyas figuras armonizan con los ritmos de las arquitecturas. Se ha señalado el parentesco de

Flanagann Privatecopie

este anónimo con el franco-borgoñón Melchior Broederlam. Una *Natividad* (*ca.* 1400), del Museo de Arte Medieval de Viena, sin la intensidad ni la originalidad de esa obra, se halla en la misma tendencia. A fines del siglo XIV, el Maestro Heinrich pintó en el crucero de la catedral de Gurb. Nuevas pinturas murales de Brixen, de principios del XV y otras de Schenna y Auer, muestran la evolución del estilo, en ese género. Pero, tras lo de Heiligenkreuz, la obra realmente interesante, en pintura sobre tabla, por su refinamiento y fuerza es la *Trinidad* (*ca.* 1420) de Estiria (Londres, National Gallery). En la primera mitad del XV encontramos activo al llamado Maestro de la Presentación, gran dibujante, naturalista bien gótico todavía, que debe su nombre a la tabla de la *Presentación de Jesús en el Templo* (*ca.* 1430), del Museo de Arte Medieval de Viena. De la misma época hay que citar la bella *Virgen sobre nimbo radiante*, del Joanneum de Graz, museo que conserva también un valioso cuadro narrativo: es la *Tabla votiva del rey Luis por la oración de su hija Hedwige en la batalla contra los húngaros*, obra típica del estilo internacional y de sus ideales caballerescos, de los que podríamos ver otra muestra en la efigie orante del *Archiduque Ernesto* (vidriera en la Gottesleichnamskapelle de Viena, *ca.* 1430-1440) y aún otra en la anterior obra de Ulrich Reichnecker († 1410), *Los santos Jorge y Bartolomé presentan a la Virgen al regente de Aussee* (Joanneum de Graz). El tríptico de la *Epifanía* con los *Santos Martín y Juan Bautista* (Museum Carolino-Augusteum de Salzburgo) es obra algo más avanzada, posterior acaso a 1440.

La influencia flamenca, o sus ecos a través de la obra de Konrad Witz, pudieron llegar a Austria antes de promediar el siglo XV. De no ser así habríamos de suponer un avance personal del llamado Maestro del Albrechtsaltar hacia un estilo apretado, realista, en el que un espacio abstracto, pero que marca ya las tres dimensiones, contiene guerreros cuyas armaduras están plasmadas con perfecta calidad táctil: *María en el coro de las potestades* (1438-1440; Museo de Klosterneuburg). Se le debe asimismo un *Abrazo ante la Puerta dorada* (en el mismo museo y de igual fecha). La influencia flamenca se ratifica, pero suavizada, en la obra de Conrad Laib (activo en el segundo tercio del siglo XV), de quien se sabe que, en 1448, adquirió el derecho de ciudadanía en Salzburgo. Pintó en 1445-1450 diversas imágenes de *Santos* (Museo de Salzburgo), y en 1449 y 1457 dos *Retablos de la Crucifixión*, que se conservan, respectivamente, en los Museos de Viena y de Graz (Diocesano). La evolución de la miniatura sigue la misma orientación, preferentemente nórdica, como se advierte en las ilustraciones de un *Bellum*

troianum (Biblioteca Nacional de Viena), debidas a un Martinus opifex (*ca.* 1445-1450). Pero el ingenuismo que se advierte en tales miniaturas, con todo, se aparta del avance hacia el naturalismo de Laib, cuya segunda *Crucifixión* es mucho más avanzada que la primera. De 1468 son unas pinturas murales de la vieja sacristía de Neustift que ya reflejan la influencia de Michael Pacher (*ca.* 1430-1498), pintor y escultor que logró mantener mucho de lo gótico (sobre todo las arquitecturas, muebles y tracerías que representa) y que, en realidad, es prerrenacentista. Se sabe que estuvo en Italia y estudió la obra de Mantegna, no ignorando los avances de la perspectiva científica y de los valores táctiles. A pesar de lo relativamente temprano de su cronología (incluida por entero en el siglo XV), da la sensación de ser un pintor de los nuevos tiempos. La «línea gótica» se mantiene con frecuencia en sus imágenes, pero, a veces, desaparece en provecho del naturalismo. Se le deben importantes obras: el *Retablo de Gries*, junto a Bozen (1471-1475); el *Retablo mayor de san Wolfgang* (obra escultórica); el *Retablo de los Padres de la Iglesia* (1483; para el convento de Neustift, Brixen; Munich, Alte Pinakothek). Sólo queda una imagen de la *Virgen* del que en 1495-1498 ejecutó para los franciscanos de Salzburgo. Pacher es el enigma vivo del último gótico en Austria. Su escena con el *Diablo* del retablo de los Padres de la Iglesia pudiera simbolizar su inquieto espíritu.

Paralelamente se produce la obra de otros pintores de interés, el Maestro del Retablo Wiener Schotten, de quien se conserva una admirable *Epifanía* (fechada en 1469; Museo de Arte Medieval, Viena); Thomas de Villach, autor de un bello *Descendimiento* (Abtei, Kärnten, *ca.* 1488). El Maestro de los Santos Mártires y Rueland Frueauf el Mayor, con Max Reichlig o Bernard Strigel, anticipan la estética del Renacimiento aunque algunos autores los sitúan en el arte gótico, pese a que los dos últimos citados murieron, respectivamente, en fechas tan tardías como 1520 y 1528.

Flanagann Privatecopie

8

Bohemia y Moravia

La historia de estas comarcas del corazón de Europa es compleja, pero ciertos hechos ayudan a entender su vaivén entre Oriente y Occidente. Tras las luchas con los duques de Cracovia (Polonia), Otocar lleva el título de rey a principios del siglo XIII. Cien años después, con Wenceslao III († 1306) se extingue la dinastía de los Premyslidas, y su hija Isabel, por contraer matrimonio con Juan de Luxemburgo, lleva al trono bohemio a un occidental que reina desde 1310, pero, ya en 1318, una sublevación de nobles, acaudillada por Jindric de Lipa, lo arroja del poder. Su hijo Carlos IV, cuando Juan muera en la batalla de Crécy (1346) —al mismo tiempo que muere Luis el Bávaro, emperador del Sacro Imperio romano-germánico—, será elegido a la vez rey de Bohemia y emperador de Alemania. Occidentalista, llama a su corte a artistas franceses, alemanes e italianos, funda la universidad de Praga, la Corporación de pintores, hace construir el castillo de Karlstein (1348-1357) y la catedral de San Vito. Le sucede su hijo Wenceslao, tras otra etapa incierta († 1419). Ya hacia 1400 aparece la herejía husita; el proceso y la quema de Hus, en 1415, desencadena las guerras husitas que duran hasta 1434, produciendo una devastación total del país. Tras Segismundo († 1439), reinan en Bohemia Alberto V de Austria y Wladislao de Polonia, lo cual significa escasa preocupación por el país. Así, en realidad, no puede extrañar que el arte gótico checoslovaco, o bohemomoravo (comarcas esenciales del país), se concentre desde Wenceslao III al comienzo de las guerras husitas, es decir, sólo a lo largo del siglo XIV, con problemáticos antecedentes en el XIII y nulas aportaciones en el XV, que vive del

Flanagann Privatecopie

pasado, o de la obra importada del extranjero con la mayor frecuencia.

En realidad, hasta 1300 impera el estilo bizantino en Bohemia y predomina, por lo tanto, la influencia de Oriente. El reciente libro de Vlasta Dvorakova y sus colaboradores nos pone en contacto con un arte mural que decora con ricos conjuntos, de variable complejidad, iglesias, capillas y salas de castillos y palacios, en todo el siglo XIV o, más exactamente, entre 1305 y 1372. Aunque en las últimas décadas se advierta la tendencia que justifica el apelativo de gótico internacional, por la admisión de ciertas expresiones francesas, en general domina todo este arte la influencia italiana, preferentemente la de la escuela de Padua. Entre los lugares decorados destacan: Police, Pisek y Strakonice (este último

60. Pasionario de la abadesa Cunegunda. El abrazo místico. 1313-1321. Biblioteca Nacional, Praga

61. Maestro Teodorico. Carlomagno. Panel de la capilla de la Santa Cruz en Karlstejn. Ca. 1365. Praga

lugar con obras de diversas épocas, 1320-1360), Krec, Hradec (ciclo de san Jorge, 1338), el palacio de Karlstein (1357-1367) y el monasterio de Emmaús (Praga), de 1360, así como la capilla de san Wenceslao, en la catedral de San Vito, en Praga. En 1343-1350, una *Decapitación de santa Catalina,* en Holubice, parece más relacionada con el arte francoalemán que con el italiano; en cambio, la decoración de Karlstein aparece dominada por la madura influencia italiana, más concretamente por la de Tommaso de Módena, de quien se conserva, en ese palacio, un bello díptico de la *Virgen y el Ecce Homo* (*ca.* 1353).

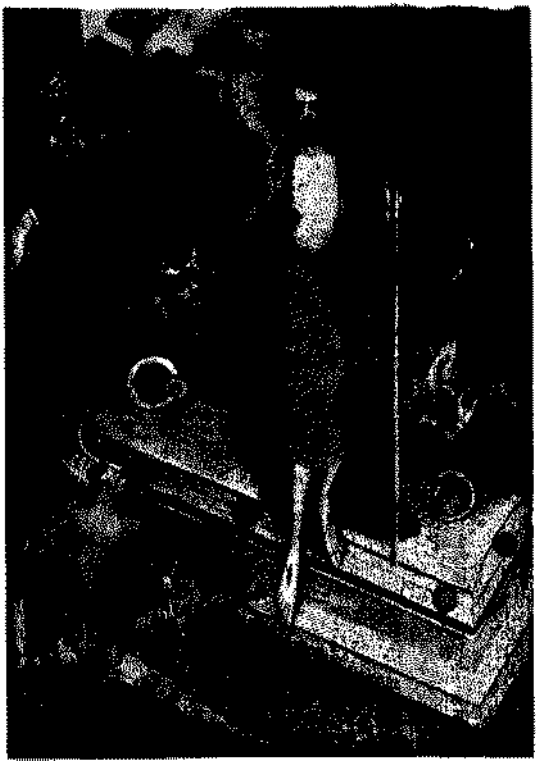
La miniatura tiene manifestaciones góticas desde el primer cuarto del siglo XIV, cual el *Pasionario de Cunegunda* (1313-1321), de la Biblioteca Nacional y Universitaria de Praga; el *Misal M. 1151,* conservado en Wroclaw, obra de hacia 1340, más germanizante que italiana; y el *Misal de Jan de Drazice,* de antes de 1343 (Praga, biblioteca del museo), que, en cambio, muestra italianismo profun-

Flanagann Privatecopie

do. El contacto con Italia es frecuente. Incluso el mosaico del *Juicio final* que decora el exterior de la catedral de San Vito, de Praga (1370-1371), fue ejecutado por artífices itálicos.

La pintura sobre tabla ofrece obras de tendencias diversas; algunas de las más antiguas muestran influencias bizantinas, como la *Virgen* de Most (Brück) o la de Glatz (Museo de Berlín), de hacia 1350. De la misma época es la *Predela de Rudnice* (Museo de Praga), italianizante. La pintura de la etapa inmediata se definirá en sentido de síntesis de ambas tendencias o de predominio de lo italiano. A la primera de dichas corrientes pertenecen la *Muerte de la Virgen* de Kosatky (Boston, Museum of Fine Arts), 1350-1360; el *Retablo de Vyssi-Brod* (Hohenfurth), monasterio cisterciense, y el llamado *Díptico de Viena* (*ca.* 1360; *Virgen y Niño*, y *Ecce Homo*). En cambio, son más italianos la *Crucifixión* del Museo de Berlín y, sobre todo, los dos paneles (*Epifanía* y *Muerte de la Virgen*) de la Pierpont Morgan Library; todo ello de las mismas fechas. Surge entonces una personalidad artística poderosa, la del Maestro Teodorico de Praga, pintor favorito de Carlos IV, que sufrió la influencia de la obra de Tommaso de Módena en Treviso, aplicándola a los 127 paneles del palacio de Karlstein (capilla de la Santa Cruz): *Crucifixión*, medias figuras de reyes (*Carlomagno*, etc.), apóstoles y santos (*Mateo, María Magdalena*, etc.), para llevarla en 1375 a Hamburgo, donde, como dijimos, actuó al parecer sobre el importante pintor alemán Maestro Bertram. La colaboración de Teodorico en Karlstein corresponde al decenio 1360-1370 *grosso modo*. Su arte, pese a la proximidad cronológica, difiere sensiblemente del que aparece en la obra del Maestro de Vyssi Brod. Mucho bizantinismo ha sido borrado; al linealismo dibujístico de este artista opone un macizo pictoricismo, con tendencia decidida a lo monumental, simple y dramático. Vidrieras del palacio de Karlstein (*ca.* 1370, museo del palacio) muestran su estilo y en la miniatura se advierte asimismo su influencia. Un cuadro que se le atribuye por algunos autores, mientras otros lo adscriben a su círculo, es la *Pintura votiva del arzobispo Jan Ocko de Vlasim* (después de 1370, Museo de Praga); en él aparecen Carlos IV y su hijo Wenceslao presentados a la Virgen, con otros personajes, entre ellos varios santos y el emperador Carlomagno.

Es evidente que la amplia serie de trabajos debidos a la iniciativa de Carlos fue un medio favorable para la fusión de tendencias y el surgimiento de obras valiosas. Ya hemos aludido, por no poder entrar en lo descriptivo, a las importantes y muy extensas decoraciones de Karlstein y del claustro del monasterio de



62. Maestro de Trebon. La Resurrección, del retablo de la Pasión. Hacia 1380. Galería Nacional, Praga

Emmaús. Añadiremos sólo que, en la iglesia de la Virgen de Karlstein, el ciclo del *Apocalipsis* señala un nuevo maestro, por desgracia anónimo, inmerso plenamente en un dinámico gótico internacional, imaginativo e incluso inesperadamente audaz en algunas composiciones. Pudo ser italiano, pero trabajaron en aquel ambiente asimismo franceses y alemanes como Nikolaus Wurmster.

La miniatura revela la misma transformación del estilo, entre obras como el *Libro del Viático* y el *Misal del obispo Jan de Streda* (en torno a 1364, Praga) y las obras de hacia 1390 (códice de la *Bula de oro* imperial de 1356, Praga; miniaturas sobre la *Vida de Moisés* y las alegorías de *Constelaciones*, etc., Praga).

Flanagann Privatecopie

En ese medio se formó y trabajó uno de los más grandes pintores de la Europa gótica; el anónimo conocido como Maestro de Trebon o Maestro de Wittingau, de quien solamente se conocen tres paneles, que bastan para situarle a la altura del Maestro del Díptico Wilton, inglés, de quien difiere por su mayor expresividad y libertades imaginativas. Pintados hacia 1380, estos tres paneles: *Natividad* (palacio de Frauenberg; Hluboka), *Cristo en el huerto de los olivos*, *Resurrección* (ambos en el Museo de Praga) presuponen una personalidad ya madura. Cielos rojos, figuras sinuosas, dramáticas y líricas a la vez, culto del pormenor sin excesivo celo decorativo, acierto en los ritmos y en la suprema armonía de formas y espacios, son las cualidades dominantes de estas pinturas junto con el empleo, nuevo y revolucionario —como subraya Antonin Matejcek— de sombras proyectadas por los cuerpos, más de medio siglo antes del uso del claroscuro. Ejecutado para el altar de la iglesia de los agustinos de Trebon, el retablo significa sin duda la culminación de una obra que ha desaparecido por entero, obra que pudo iniciarse hacia 1360 y terminar hacia 1400. Sea como fuere, el Maestro de Trebon cierra la gran época del gótico en Bohemia y Moravia. Su influencia se ejerció en Alemania; cuando menos, ahí hallamos testimonios de ella en torno a 1400.

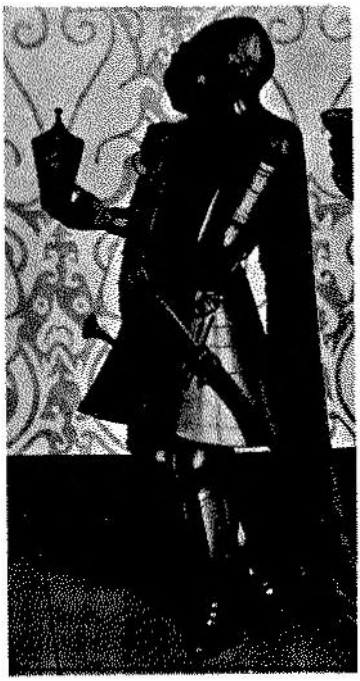
9

Suiza

Los suizos derrotaron a los austríacos en 1386 y 1388, conquistando su independencia. Naturalmente, este hecho no es determinante en lo que al arte concierne, pero el caso es que la pintura gótica suiza tiene un desarrollo francamente tardío, y que su gran florecimiento más bien se presenta como avance hacia el Renacimiento, en la línea que va de Konrad Witz (*ca.* 1400-1446/1447) a Hans Holbein el Joven (1497/1498-1543). Pintores que mantienen cierto espíritu medieval como Hans Leu († 1531) por su cronología tampoco pueden situarse en el gótico suizo y en los mismos casos se hallan los más importantes Niklaus Manuel Deutsch († 1530) y Urs Graf († 1527-1528), que, como acontece en la mayor parte del área germánica, desarrollan un arte renacentista y manierista por la técnica y la forma, pero todavía marcado por el sello de reminiscencias medievales.

Si en la primera mitad del siglo XV pueden hallarse varios pintores dignos de interés, aparte de Witz, en las épocas anteriores el vacío es casi completo. Por lo menos, los historiadores de la pintura germánica no hablan de artistas que florecieran en las ciudades que serían suizas, en los siglos XIII y XIV. Con todo no puede dejarse de citar el hecho de que Albert Boeckeler en su *Deutsche Buchmalerei der Gotik* cita (aunque con interrogante) el célebre Códice de Manesse, alusivo a las vidas de los *Minnesänger* como ejecutado en Zurich (principios del siglo XIV). Sólo Schmidt publica la pintura suiza de los siglos XV y XVI dando a entender implícitamente que no puede hablarse de otra. Inicia su breve línea de maestros góticos una miniatura de la *Crónica universal* de Rudolf von Ems, pintura de autor desconocido, al que se ha dado el

Flanagann Privatecopie



63. Konrad Witz.
Sabothal del retablo del Heilspiegel. Hacia 1435.
Kunstmuseum, Basilea

nombre de Maestro de la Suiza oriental de 1411, por la fecha de la obra, ingenua y más bien retardataria. La continuación solamente aparece con el llamado Maestro de Basilea de 1445, que pintó una tabla con *Los santos ermitaños Antonio y Pablo* (Basilea, Offentliche Kunstsammlung), obra bien compuesta y dibujada. El Museo de Munich conserva dos tablas con la *Muerte* y *Entierro de san Antonio*, que se atribuyen al mismo autor.

Hallamos seguidamente la obra de Konrad Witz, que parece conocía los avances técnicos de Flandes, y que muestra cierta relación con el Maestro de Flemalle. Por lo temprano de su cronología hay que afirmar su valor de precursor en el arte germánico-flamenco. Witz nació, se cree, en Rottweil (Würtemberg, Alemania); hacia 1430 se estableció en Basilea, y en 1435 adquirió el derecho de ciudadanía. Se conservan de él una serie de pinturas sobre tabla,

pertenecientes a tres retablos: el del *Speculum* (Basilea, Berlín); el de *La Virgen y san Pedro* (Ginebra, Museo de Arte y de Historia), que el artista terminó en 1444 con destino a la catedral de San Pedro; y un tercero, seguramente no terminado, al que pertenecen tablas conservadas en Basilea *(Abrazo ante la Puerta dorada)*, Nuremberg y Estrasburgo. Se cree que sería su última obra. En la obra de Witz deben destacarse tres elementos: la claridad de visión que llega a deslumbrar al contemplador; la perfección de las calidades táctiles (metales, telas, carnaciones, etc.) dentro de una forma cerrada implacablemente y que admite deformaciones; y una tendencia decidida al realismo dentro de la fórmula gótica, la cual, por ejemplo, le lleva en *La pesca milagrosa* (del retablo de san Pedro) a pintar, como lago Tiberíades, una indiscutible visión directa del lago Leman en los alrededores de Ginebra, creando un

64. Maestro del Altar de Sierenz. San Jorge. Hacia 1450. Öffentliche Kunstsammlung, Basilea

Flanagann Privatecopie

paisaje de impresionante verismo y amplitud, que *predomina* en el cuadro, lo cual es tan revolucionario como el monumentalismo de sus personajes (*San Bartolomé* o *La sinagoga*, del retablo del *Speculum*, Basilea), que evocan lo que pintará Durero al final de su carrera (*Apóstoles*, 1526), casi cien años después.

El Museo de Basilea conserva un *San Jorge* que se diría de Witz, un Witz en quien las deformaciones —en especial de proporción— se hubieran alterado en mayor medida, lo que su corta carrera no autoriza a suponer. Se atribuye a un seguidor directo de él, al llamado Maestro del Altar de Sierenz, que ejecutaría esta obra hacia 1450. Otros dos pintores de cronología ligeramente más tardía son el Maestro de Berna de *ca.* 1460 y un Maestro del Alto Rin de *ca.* 1460, perfectamente diferenciados por su estilo, pues el primero se halla más cerca de Witz que el segundo, que propende a una dulzura eyckiana en su *Anunciación* del Museo de Basilea. Al primero se deben un *Descendimiento* (Sarnen, Unterwalden) y acaso dos tablas procedentes de Baden —según Schmidt—, conservadas en el Museo de Dijón (col. Dard), una *Natividad* y una bella *Cabalgata.*

Los últimos pintores que pueden considerarse dentro de plena época gótica en Suiza son el llamado Maestro del Clavel de Berna, activo *ca.* 1490, del que la Kunsthaus de Zurich conserva una tabla con *San Juan Bautista en el desierto* y, en el reverso, *La degollación.* En los Museos de Berna y Budapest se conservan otras tablas suyas, de notable carácter, y Paul Loewesprung, más refinado. Este pintor, seguramente identificado por Alfred Stange, quien en su *Deutsche Spatgötische Malerei* (1965) le da este nombre, mientras en la obra de Schmidt y Cetto (1943) aún se le cita como Maestro del Clavel de Friburgo, ejecutó en 1479-1480 un estupendo retablo para la iglesia de los franciscanos de Friburgo (Suiza) dedicado a la *Vida de Cristo* y a los *Santos Clara de Asís, Isabel de Hungría, Luis de Tolosa, Francisco de Asís, Bernardino de Siena y Antonio de Padua.* Aunque, como señalan los últimos investigadores citados, la obra deriva de Van der Weyden, posee notables rasgos de originalidad en el color, una interesante yuxtaposición de fondo de oro y de paisaje, a la vez que retiene primitivismo.

El dibujo suizo de finales del siglo XV es tan interesante como la pintura. En Berna se conservan varias obras miniadas que lo atestiguan, como *El sitio de Wildenstein por los berneses en 1324* (1470, Benedikt Tschachtlan) y *La batalla junto a Laupen* (1485-1486). De 1500 es un vivo y bien construido dibujo de *San Nicolás de Bari.*

10

Hungría, Polonia, el oriente europeo

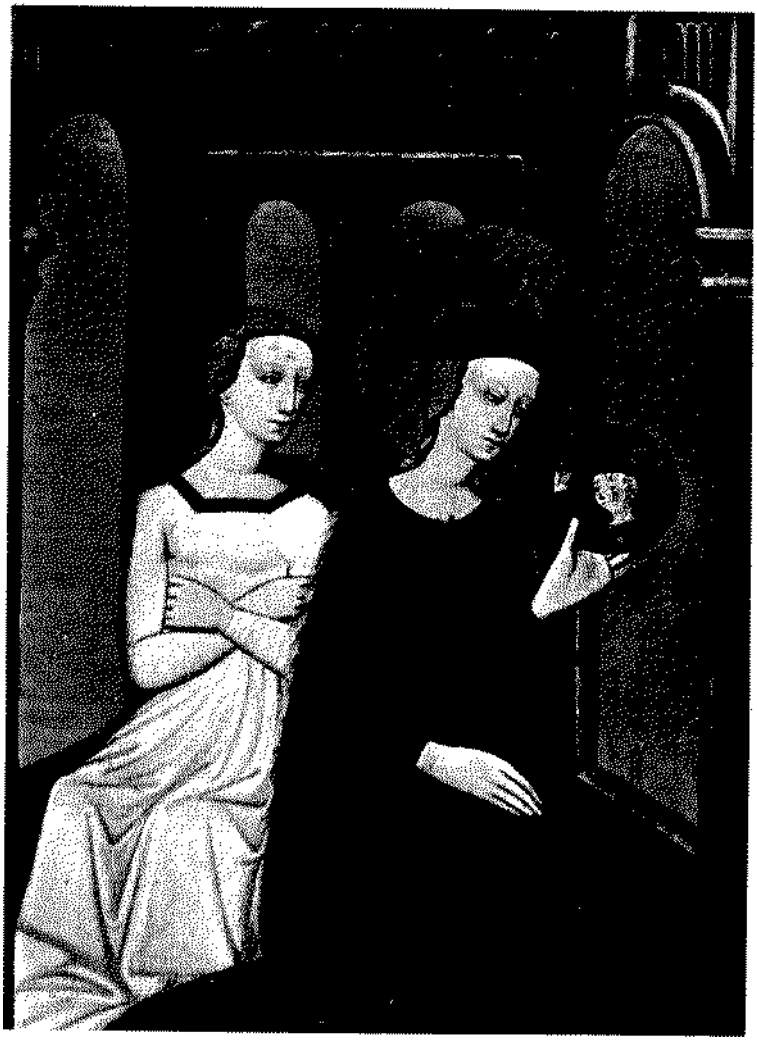
Entre los siglos XI y XIII, Hungría conoció la penetración del arte románico y cisterciense. La invasión de los tártaros de 1241 hizo que sus reyes se dedicaran sobre todo a la arquitectura militar. Pero, aunque las influencias bizantinas penetran en el país no deja de producirse una similar aceptación de lo gótico. En gran parte se importan obras, en especial pinturas sobre tabla italianas, y el libro *Christian Art in Hungary* nos da cumplida cuenta de ello. Pero hubo miniaturistas y pintores del país que asimilaron la lección de Occidente desde finales del siglo XIV, pero sobre todo en el XV, antes de que Mathias Corvino (1458-1490) otorgara una decidida protección a lo renacentista, cortado después de la batalla de Mohacs (1526) por la ocupación turca del país, que duró siglo y medio. No debe extrañar, pues, que las destrucciones de obras medievales hayan sido ingentes. Signo de un florecimiento húngaro pudo serlo la visita del pintor italiano Masolino, en 1427. Antes de esa época, el Maestro de Bat I, hacia 1430 pintó, en su estilo pulcro, simple, geometrizante y severo, a la vez que espiritualista, dos bellas *Escenas de la leyenda de santa Catalina de Alejandría.* Un arte mucho más sinuoso, relativamente naturalista, aparece en las obras de Tomás de Colosvar, quien, en 1427, pintó el retablo mayor de la abadía de Garamszentbenek, con una *Crucifixión* (con el detalle iconográfico de que ahí no aparecen los dos ladrones) y diversas escenas hagiográficas y de la *Pasión de Cristo.* En la misma época destacan el retablo mayor de la catedral de Kasa, las miniaturas de la *Crónica* de Kalti, debidas a Miklos Meggesy. Otros pintores reciben las denominaciones de Maestro de Aranyos-marot I (*ca.* 1450, autor de un *Martirio de san Juan Bautista*) y

Flanagann Privatecopie

65. Tomás de Colosvar, Jesús con la cruz a cuestas. 1427.
Museo Cristiano, Esztergom

Maestro de Janosret (1465-1470) (que pintó un *Ecce Homo*, proce dente de la abadía de Garamszentbenek). Estas obras, como las anteriores, se conservan en el Museo Esztergom, fundado en el siglo pasado. Muestran ya la penetración en lo renacentista el Maestro B. E. (activo en 1494) y el Maestro M. S. que revela influencia alemana, autor de un retablo de la *Vida de Cristo*.

En Polonia, el panorama del arte gótico es similar al de Hungría. Muchas importaciones y, de un lado, citas de nombres de artistas (Jan de Polaniek, Mikolaj de Cracovia, Piotr de Cosciam, Piotr de Strycsko, todos ellos del siglo XV) y, de otro, pinturas sin firma, la mayoría de las veces. Una buena excepción es la *Virgen*



66. Maestro de Bat. Santa Catalina. 1430-1440. Museo Cristiano, Esztergom

Flanagann Privatecopie

de Jan Matejko, que, con las *Tres Vírgenes* de la catedral de Sandomierz y el *Retablo de santa Catalina de Alejandría*, de Biez —pinturas de la primera mitad del XV— son juzgadas por Herubel como lo más representativo de la síntesis polaca de lo oriental y lo occidental. El autor citado menciona que, hacia 1440, penetran en Polonia tardías influencias del florecimiento checo, lo que se manifiesta en una serie de retablos dedicados a la *Vida de la Virgen* (Lopuszna, Przydonica, Ptaszkowa, Zarzecze). Una obra notable de mediados de la centuria es la *Virgen del Rosario, de la familia Leszynsky*, de escuela cracoviana. En la segunda mitad del siglo XV hay pintores que trabajan en la misma orientación o progresan lentamente en su concepto, que corresponde aún al gótico internacional. La *Sacra conversación* (*ca.* 1460) del Maestro del Tríptico de Tuchov; la imagen de los *Santos Estanislao, Ana y Nicolás* de un anónimo de la escuela de Cracovia y la *Virgen* de Wielun pueden servir de ejemplos.

Hacia 1460 penetra la influencia flamenca por Lübeck y Dánzig, ciudades hanseáticas, y el arte inspirado por la nueva visión del mundo alcanza su apogeo antes de 1480. Las obras esenciales de este período son el *Retablo de los dominicos de Cracovia* (*ca.* 1460-1470); el tríptico de la Trinidad (1467) del Maestro de los Coros de Wavel. En las alas aparecen retratos de personajes históricos, entre ellos una interesante efigie del rey Casimiro Jagellon firmando un tratado con la Orden Teutónica, la gran enemiga de Polonia; y el *Retablo de los agustinos de Cracovia* (1468) de Mikolaj Haberschrak. Más tardío es el *Tríptico de Wieclawice* (1477) debido a Adam de Lublin.

En Rusia, Yugoslavia y otros países balcánicos el predominio bizantino es casi total hasta el momento en que una tardía occidentalización —mucho después del Renacimiento— hace que se llame a artistas alemanes, franceses o italianos. Los frescos yugoslavos medievales (siglos XI-XV) publicados por Talbot Rice (UNESCO) muestran una evolución que transcurre dentro de moldes bizantinos con contactos rusos y leves contaminaciones itálicas. En Rusia, la influencia bizantina, reactivada de cuando en cuando por la llegada de pintores griegos, se desarrolla paralela a los tiempos que, en Occidente, son románicos, góticos, renacentistas y aun barrocos. Parece que los contactos nórdicos de Novgorod, primero con Escandinavia, luego con el oeste de Europa y en primer lugar Alemania, gracias a la Hansa, hubieran podido modificar algo la cuestión, pero no fue así. Un espíritu artesanal, estático, popular rige el arte ruso en su totalidad, transforma lo bizantino y le da

67. Arcángel, por Andrei Rublev. Detalle de la Trinidad. Comienzos del siglo XV. Galería Tretiakov, Moscú

un carácter ajeno a lo occidental. El único pintor, por ser el más refinado, que podría ponerse en cierto paralelismo con lo gótico es Andrei Rublev (*ca.* 1360-*ca.* 1430), autor de la famosa *Trinidad* (Galería Tretiakov, Moscú) y de los frescos de la catedral de la Dormición en Vladimir. Hay iconos, como uno que representa a *San Guerasim y el león*, de la escuela del norte y ya de primera mitad del siglo XVI (Galería Tretiakov, Moscú), que pudieran citarse como ejemplos de la máxima —espontánea— aproximación del arte ruso al sentimiento gótico del color y la forma, aunque tardía y relativamente.

Flanagann Privatecopie

11

Flandes

A.J. Delen bastaría para justificar que se trate a fondo, como pintura gótica, la producida en Flandes durante el siglo XV. Afirma que, en esa comarca, el siglo XV fue una época espiritualista y que, en ella, «el espíritu gótico no se había apagado». Con todo, reconoce que «los artistas flamencos establecen: el amor a la realidad, a la belleza material, al esplendor del color (de las cosas), a la armonía de las formas (en sí)», y, con todo ello, más la afirmación de que el artista flamenco del siglo XV quiere que sea reconocida su personalidad, implícitamente admite que un grande y decisivo cambio se ha producido frente a los tiempos precedentes o frente a otras comarcas y países en los que el espíritu medieval, con su idealismo absoluto y sus limitaciones, se mantenía en mayor medida. Vemos, además, tras analizar las grandes obras flamencas del XV, que la pintura propiamente gótica (es decir, la de los siglos XIII y XIV, y gran parte de la del XV en Francia, Inglaterra, España, Alemania y Centroeuropa) no dejaba de integrar un *irrealismo* de raíz, que hace desvanecerse el goticismo cuando un nuevo amor a la realidad se presenta. Además del espiritualismo, del tenaz esteticismo derivado del «estilo internacional» y de la continua afirmación de la «línea gótica», la Edad Media poseía un factor irrealizante que empieza a deshacerse con las primeras luces del Renacimiento, sobre todo en Italia, pero en parte también en Flandes desde Jan van Eyck. Desde luego, la *claridad de representación* que distingue a los flamencos (que pintan las cosas como vistas a través de una lente de aumento) se halla aún al servicio de un mundo medieval, y por ello las imágenes resultantes tienen todavía mucho de gótico. De otro lado, el color del arte de ha-

Flanagann Privatecopie

cia 1400, con su fantasía y su libertad, se mantiene en buena parte, así como el concepto de la composición. Son la forma, que se redondea, y el ritmo, los que más empiezan a sufrir el proceso de desgotificación, si se admite este neologismo poco eufónico. La misma veneración por el efecto, el interés por la perfección técnica, tienen ya mucho de los ideales científicos que distinguirán la Edad Moderna ya desde sus inicios.

Ahora bien, cuando hablamos de arte de los Países Bajos solemos aludir estrictamente al iniciado por el Maestro de Flemalle y Jan van Eyck, olvidando o desestimando lo anterior. Es sabido que, antes de que Flandes se incorporara al Estado de Borgoña (1384), e incluso lustros después, los Países Bajos no habían alcanzado un alto grado de desarrollo cultural y sus mejores pintores, como Broederlam y otros, se iban a trabajar a Francia. Pero esto no obsta para que existan pinturas flamencas anteriores a los tiempos de gran esplendor y universalidad. De 1292 data la pintura flamenca sobre tabla más antigua que se conoce: una representación de *Santa Odilia* (convento de Nuestra Señora de Koden, en Kerniel junto a Limburgo). De 1330-1340 data un *Retrato de san Luis*, de Nuestra Señora de Brujas. De fecha no muy distante será la *Ultima cena* pintada al fresco en el refectorio de la abadía de Byolok (Gante). Enzo Carli da noticia de que las escuelas locales comenzaron a diferenciarse a finales del siglo XIV, datando de entonces un cuadro de altar de la catedral de San Salvador de Brujas: *Cristo entre las santas Bárbara y Catalina.* Esta obra, como las antes aludidas pinturas de Broederlam, pertenece al gótico internacional. Pintores que se estudiaron al tratar de Francia, pues en ese país se produjo lo que se conoce de su obra, y probablemente en él transcurrió su carrera artística, pueden tener la importancia de Bellechose, Malouel y Marmion, que trabajaron en el siglo XV; podrían continuarse los ejemplos. Los flamencos eran muy solicitados por su preparación técnica, superior con frecuencia a la de los artistas del país a que eran llamados. Subjetivaron los temas, les infundieron una humanidad de la que estaba anhelante el mundo dramático de la primera mitad del siglo XV. Aunque ello fuera en detrimento del arabesco rítmico, acentuaron el sentido naturalista, como se ve, por ejemplo, en el magnífico retrato del duque borgoñón *Juan sin Miedo* (*ca.* 1415; Real Museo de Bellas Artes, Amberes), debido a un pintor anónimo. Mantuvieron, sin embargo, casi siempre, el culto del detalle, característica gótica, que los aparta de los italianos de su tiempo (excepto en lo relativo a los sieneses y algunos pintores de Lombardía y Venecia).

68. Van Eyck. Adán y Eva. Políptico de Gante. 1432. Saint-Bavon, Gante

Finalmente, acentuaron, en su trayectoria más esencial, los valores atmosféricos. Su espacio dejó de ser abstracto. La luz se independizó del color y se saturó del vapor de agua de los húmedos cielos flamencos. Hallaron, según ciertos autores (tema que parece será debatido mucho tiempo), el medio de clarificar el aceite para que la pintura al óleo (o, mejor, la técnica mixta de óleo y temple) poseyera transparencias y valores que el temple solo no tenía. Introdujeron en muchos de sus cuadros verdaderos bodegones, dando a los objetos de un ambiente concreto la importancia que

Flanagann Privatecopie

69. Rogier van der Weyden.
El gran bastardo de Borgoña.
Hacia 1456.
Real Museo de Arte Antiguo, Bruselas

jamás se les concediera como tales. Si su perspectiva era empírica no resultaba menos efectiva, sobre todo en las imágenes de interiores o con elementos arquitectónicos cuya construcción sugiere fácilmente la fuga hacia el horizonte. En fin, emplearon instintivamente la perspectiva aérea, pues sabían que los tonos pierden intensidad a medida que se alejan del espectador. De otro lado, tuvieron una clientela que prefería la calidad a la cantidad y que solía conformarse con un tríptico o díptico, en vez de exigirles un retablo con más de cincuenta compartimientos cual sucedía en España con frecuencia en la misma época.

La pintura flamenca del gran período (*ca.* 1420-1500) se halla en sus inicios bajo el signo de dos misterios inextricables. La relación, de un lado, entre el llamado Maestro de Flemalle y Robert Campin, o bien Rogier van der Weyden; y, de otro, entre Jan van Eyck y su problemático hermano Hubert. Comenzando por el primer problema, parece abandonada la idea de que las obras del

70. Rogier van der Weyden. Santa María Magdalena (ala del tríptico Branque). Hacia 1451-1452. Museo del Louvre, París

Maestro de Flemalle correspondan a un primer período de Van der Weyden, y, en cambio, se tiende a creer que el de Flemalle era Robert Campin (Valenciennes, *ca.* 1379-Tournai, 1444), que fue maestro de Van der Weyden y de Daret, lo que bastaría para explicar la honda afinidad y la relación entre el Maestro de Flemalle y Van der Weyden. Aceptando esta hipótesis, Robert Campin resulta el primer pintor importante, del gran período flamenco, de nombre conocido. Se le cree seguidor de Broederlam; pero su obra es revolucionaria e introduce en un mundo nuevo, cuyo realismo aún está bañado en una magia especial, emparentada con la de Witz, pero más armoniosa y segura acaso. Entre sus obras puede figurar una *Anunciación* pintada en fecha tan temprana como 1406 (fresco, Saint-Brice, Tournai). Las esenciales son: *La boda de la Virgen*, con *Santiago* y *Santa Clara* en el reverso, en grisalla (1420-1430; Prado); la admirable *Anunciación*, con *San José* y los *donantes* en las alas del tríptico (Bruselas, herederos de la princesa de Mérode);

Flanagann Privatecopie

La Natividad (Dijón); *Santa Bárbara, san Juan Bautista y un donante* (Prado), etc. En la obra de Campin aún no hay una valoración de lo atmosférico y se retiene cierto primitivismo, pese a la perfección de la técnica que brilla sobre todo en sus retratos (Londres, National Gallery). Jacques Daret (*ca.* 1403-¿?) parece regresivo en su *Epifanía* y *Visitación* (Berlín, Kaiser Friedrich Museum) y sigue sus concepciones con fidelidad.

El avance es dado por Rogier van der Weyden (nacido en Tournai hacia 1339 y muerto en 1464). En 1435 se hallaba establecido en Bruselas. Se sabe que fue a Roma en 1450, pero no es fácil que aprendiera nada esencial de los italianos. El convencionalismo de las actitudes en las composiciones complejas mantiene mucho de la herencia gótica, como se advierte en su *Descendimiento* del Prado. Pero en las pinturas de tema directo y simple, el naturalismo se impone con una intensidad absoluta, aunque sigue regido por un «estilo óptico» medieval, cual se advierte en su *Retrato de joven dama* (*ca.* 1455; National Gallery, Londres) o en el estupendo *Hombre de la flecha* (*ca.* 1456; Real Museo de Arte Antiguo, Bruselas) que se supone es el retrato del Gran Bastardo de Borgoña. Un sistema de plegados aún abstracto, y como dotado de cierta cristalina fragilidad, domina en alguna de sus obras, cual *La Virgen y san Juan, Cristo en la cruz* (Museo de Filadelfia). Obra anterior, de hacia 1449, es su *Retablo de los siete sacramentos* (Museo de Amberes) y poco más tardía es la admirable *Santa María Magdalena* (Louvre). Es imposible enumerar aquí las múltiples obras del pintor y más aún glosarlas como se merece su calidad altísima; destaquemos *El Juicio final* (Hospital de Beaune) y *La Virgen con el Niño* (Museo de Caen), de extraordinaria belleza idealista.

Paralelamente a la obra de estos artistas se produce en Brujas la de Jan van Eyck (1380/1390-1441) con el precedente de su hermano Hubert (1370-1426), de quien no se conoce una sola obra ejecutada por él sin colaboración de Jan. Se cree que ambos hermanos nacieron en Maaseik (Limburgo belga) y que acaso aprendieron en Lieja o Maastricht. Su magna obra, el *Retablo del Cordero místico* (inaugurado en la catedral de Saint Bavon en 1432) aparece como realizada por ambos, y los historiadores, entre ellos Friedländer, así lo admiten. En los Van Eyck se advierten ya plenamente desarrolladas, en el primer tercio del siglo xv, todas las cualidades que antes hemos definido como flamencas (conquista de los valores atmosféricos y espaciales, perfección naturalista del dibujo), y si su obra, hablando en estrictos términos de estilo, deja en cierta medida de ser gótica, difícilmente cabe ponerla bajo el epígrafe de

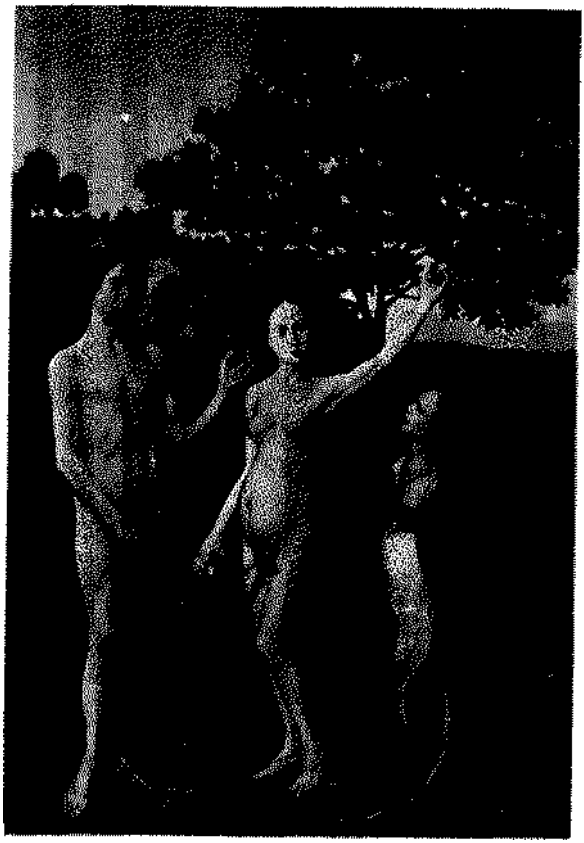
71. D. Bouts. La justicia del emperador Otón. La prueba del fuego. 1471-1473. Real Museo de Arte Antiguo, Bruselas

Flanagann Privatecopie

renacentista. Es una obra única y culminante de la pintura universal, con el realismo no superado de su *Adán* y *Eva*, su paisaje grandioso, su altar del Cordero y sus procesiones místicas en adoración, bajo efectos lumínicos nuevos y perfectos. Entre las numerosas pinturas de Jan van Eyck hemos de destacar *La Virgen con el Niño del canciller Rolin* (*ca.* 1435, Louvre), el asombroso retrato de *Hombre con turbante*, anterior (1433; National Gallery, Londres); el doble retrato en pie, en un interior cuyos pormenores son un prodigio, de *Arnolfini y su esposa* (1434; National Gallery, Londres); el retrato de *Marguerite van Eyck*, esposa del pintor (1439; Museo Comunal, Brujas); y *La Virgen con el Niño, los santos Donaciano, Jorge y el canónigo Van der Paele* (Museo de Brujas; *ca.* 1434-1436). Van Eyck suaviza la obra de Van der Weyden; introduce la dulzura (cualidad espiritual) y la blandura (cualidad física) en su visión de la realidad. Es imposible seguir la obra de este artista, pintor de Felipe el Bueno desde 1425; pero no podemos silenciar otras obras maestras suyas; la *Anunciación* (National Gallery of Art, Washington); *La Virgen con el Niño* (Kaiser Friedrich Museum, Berlín) y el estupendo dibujo de *Santa Bárbara* (Museo de Amberes), que posiblemente son lo más gótico de toda su obra.

En Brujas trabaja algo después Petrus Christus (*ca.* 1410-1472), en quien se presiente algo ya de la secreta intensidad y de la aparente sencillez que, siglos después, definirán el arte de Vermeer de Delft. Véase su *Retrato de joven dama* (*ca.* 1446, Kaiser Friedrich Museum de Berlín), mejor que el más objetivo *Donante y su esposa* (National Gallery of Art, Washington) o que el retrato de *Santo cartujo* (Nueva York). En *San Eloy y los novios* (1449, col. Lehman, Nueva York), Petrus Christus da un ejemplo de lo que es la implacable fidelidad al mundo de lo visual de la mayor parte de la pintura flamenca del siglo XV. Una interesante *Piedad* del Museo de Bruselas muestra cierta aproximación a Van der Weyden, que no se confirma en otras obras.

Volviendo a Bruselas, en el segundo y tercer cuartos del siglo XV hallamos la obra de tres pintores interesantes: Dieric Bouts, Colijn de Coter y el Maestro de Santa Gúdula, sobresaliendo el primero. Bouts (*ca.* 1420-1475) afina el canon, con cierta regresión al primitivismo sin perder calidades y alcanza un subjetivismo notable en algunas de sus obras más representativas. Destacan: el *Descendimiento* (Louvre); *Anunciación, Visitación, Natividad* y *Epifanía* (Prado) y, en mayor medida, obras sin duda posteriores: el *Retablo del Santo Sacramento* (1468; iglesia de Saint-Pierre, Lovaina), con su justamente famosa y divulgada *Ultima cena*, que



72. Hugo van der Goes. El pecado original (ala de un díptico). Hacia 1470. Kunsthistorisches Museum, Viena

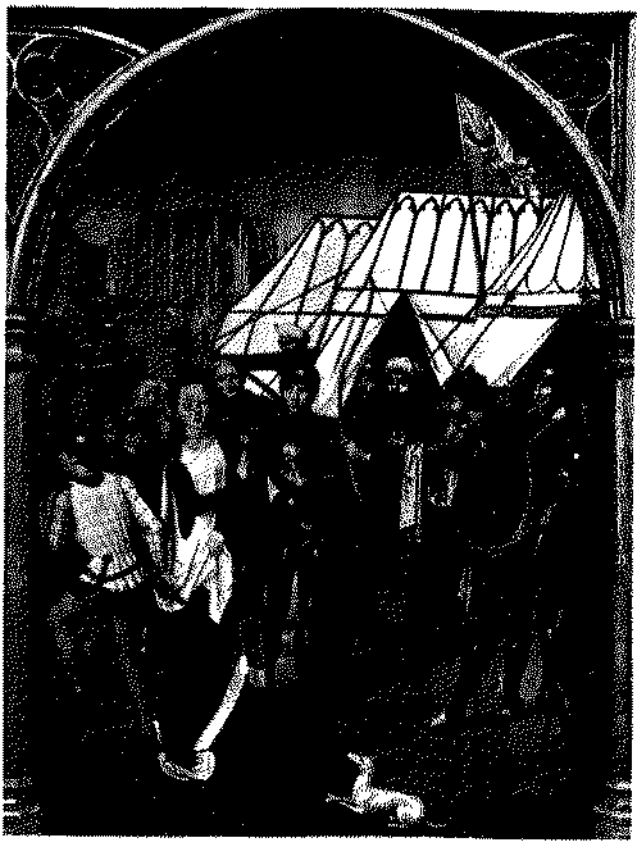
ejerció gran influencia en Europa; y las escenas de *La justicia del emperador Otón* (1471-1473; Museo de Bruselas), que prueban que la evolución del artista se produjo hacia un manierismo peculiar y personal. Entre sus obras de tema simple destaca el *Retrato de hombre*, de 1462 (National Gallery, Londres).

Un desarrollo paralelo, en Brujas, lo muestra la obra de Hans Memlinc, de origen alemán (nació en Seiligenstad, cerca de Maguncia, hacia 1433; murió en 1494). Se dice que pudo ser discípulo

Flanagann Privatecopie

de Van der Weyden, pero su obra manifiesta, aparte de una intensificación del factor goticista, cierta fusión de factores internacionales. En 1465 era ciudadano de Brujas, donde residió hasta su muerte. Una de sus obras más antiguas es el *Martirio de san Sebastián* (*ca.* 1470, Museo de Bruselas). De 1478-1480 data su pintura de *Los siete gozos de la Virgen* (Alte Pinakothek, Munich), en la que se manifiesta su pasión por el pormenor, su justa observación de la realidad compatible con un estilismo declarado y el canon alargado de las figuras que también distinguió a Bouts. Demuestra su técnica impecable la *Piedad* conservada en la Capilla Real de Granada. El Museo Memlinc, del Hospital de San Juan, en Brujas, conserva varias obras suyas importantes, como *San Juan en Patmos contemplando la visión apocalíptica,* obra en la que se presiente al Bosco —broche que cierra la Edad Media acaso en Europa y no sólo en su patria, pero no el gótico—, y sobre todo la serie de su *Relicario de la Leyenda de santa Ursula,* de incomparable gracia y perfección, pese a la cual alguna imagen presenta deformaciones de proporción, acaso conscientes. Sus retratos de personajes, siendo estupendos, no alcanzan la perfección de los de Van Eyck o Van der Weyden. Jan Verhanneman fue discípulo de Memlinc y continuó en su dirección aumentando el factor eclecticista.

En Gante hallamos la obra de un pintor extraordinario, Hugo van der Goes (*ca.* 1440-1482) que, en una de sus obras tempranas, *Virgen con el Niño* (Francfort, Staedelsches Kunstinstitut), se muestra como puro gótico, pero que luego se siente poseído de una fiebre de avance hacia nuevas regiones estéticas. Las etapas de este avance son: *La caída del hombre,* que presenta con turbador realismo a *Adán, Eva y la serpiente* de humano rostro (*ca.* 1470, Kunsthistorisches Museum, Viena); el *Tríptico Portinari,* con su célebre *Adoración de los pastores,* obra que le encargó Tommaso Portinari, agente de los Médicis en Brujas, quien mandó la obra a la iglesia de Santa María Novella de Florencia (actualmente en esa ciudad; Uffizi); la *Epifanía* del Kaiser Friedrich Museum de Berlín y la *Dormición de la Virgen* (Museo de Brujas), obra en que los ritmos de los plegados están tan alterados como la gama cromática. Debió de pintarse poco antes de 1480, año en que el artista empezó a padecer trastornos mentales. Recluido, murió dos años después. Respecto a su avance hacia lo renacentista, implícitamente lo admite Pierre du Colombier cuando, estudiando la obra del artista, dice que en ella «ya no se encuentran las pequeñas gracias que encontramos en los pintores flamencos». En Bruselas, Gante y Brujas, ese avance hacia el arte del siglo XVI está representado por



73. Hans Memlinc. Escena del relicario de santa Ursula. Hacia 1489. Hospital de San Juan, Brujas

pintores como el Maestro de la Abadía de Afflighem (1465-después de 1538); los Benning (activos a principios del XVI); Gérard David (*ca.* 1460-1523), Benson, Isenbrant, etc.

En Harlem y Delft trabajan en el siglo XV, dentro de la tónica general del arte flamenco de esa centuria, Gérard de Saint-Jean (1460/1465-1490/1495), cuya pintura más divulgada es *San Juan en un paisaje* (Kaiser Friedrich Museum de Berlín), obra que le per-

Flanagann Privatecopie

mite mostrar su interés por los valores atmosféricos; y autor también de una curiosa *Natividad de noche* (National Gallery, Londres); y el Maestro de la Virgen entre las Vírgenes (activo en 1460-1500), así llamado por su cuadro del Rijksmuseum de Amsterdam, que representa a *La Virgen y el Niño entre las santas vírgenes*. Otras obras suyas son la *Epifanía* (Berlín), la *Anunciación* (col. Van Beuningen, Vierhouten) y una *Lamentación sobre Cristo muerto* (Walker Art Gallery, Liverpool). Un pintor que se desvanece, tal vez porque su vida fue breve, y sin duda porque, siendo flamenco, emigró a Italia, donde trabajó con el español Berruguete al servicio del duque de Montefeltro en Urbino, es Justo de Gante o Joos van Wassenhove (1440-después de 1475), de quien el palacio ducal de Urbino conserva una bella *Ultima cena*, aún sin eclecticismo, tan nórdica como la *Crucifixión*, suya, que se halla en San Bavón de Gante. Cuando el Bosco, con su sátira, metamorfoseada en símbolos alquímicos y en dramáticas escenas en las que la íntima mezcla de seres heterogéneos es la norma, como en ciertos capiteles y dibujos románicos, abra sus mágicas escenografías, la realidad de la obra de arte como tal, paradójicamente, habrá acabado de dar —de otro modo que por el realismo— su golpe de gracia a la sumisión a un estilo colectivo como fue el gótico. Si los ritmos, las líneas y los sentimientos resumen lo medieval, la técnica, los colores y las luces son de un tiempo nuevo, que emplea lo macabro y lo extraño para abrir el paso a lo vivo, naciente y natural, con un nuevo himno a la naturaleza.

De este modo, en las antiguas comarcas donde se unieron las civilizaciones celta y escandinava, en Brabante y en las regiones devastadas por los frisios dio fin un arte originado por la fusión de esos mismos celtas y arios francogermánicos. Si, en el siglo XIII, en Roma, un Cavallini fue, en el fondo, sólo un heredero del mundo de lo antiguo, esto respondía a la profunda razón geocultural del medio y de la raza. Por ello tardaron más en extinguirse en el norte los fuegos de lo gótico, que ya Masaccio, a principios del siglo XV, trabajó por destruir en tierras de Italia. No puede decirse del goticismo que constituya una *constante* en el sentido en que lo son lo «clásico» y lo «barroco» o lo «romántico». Pero lo gótico es un horizonte que, precisamente por permanecer ligado a un tiempo desaparecido para siempre, constituye un ideal perenne.

Colofón

¿Qué sucede al final del gótico? Evidentemente, termina un mundo, no solamente un estilo. Al finalizar el gótico, también acaba con él toda la Edad Media, es decir, un amplio período de mil años, que, aun dividido en tres etapas muy características y distintas (Alta Edad Media, época románica, época gótica), no deja de presentar rasgos unificantes poderosos. Son éstos, una libertad de lo imaginativo-instintivo que pronto sería contenida, tanto por un racionalismo creciente, como, en lo exterior, por la fuerza incrementada de los poderes centrales —las monarquías—; de otro lado, la progresiva diversificación y matización de las disciplinas científicas acabaría con el tipo humano que aún podía sentir una egolatría del saber, y que, con una *summa* se juzgaba en posesión de los universales arcanos del conocimiento. La misma evolución de la guerra, al traer el auge de las armas de fuego, acaba con el individualismo en el plano militar, individualismo que, en la Edad Media, si no absoluto, al menos poseía poder suficiente para que el caballero se sintiera apto para enfrentarse con todo un ejército —sea en la realidad o en la leyenda— cual en la *Chanson de Roland*. El hombre medieval es, pues, el hombre antiguo; pero incluso más primitivo frente al romano, por el enorme esfuerzo que hizo el Imperio de Roma por disciplinar, someter, pacificar y organizar el imperio. Seguramente, nunca ha habido más posibilidades de libertad, lirismo, imaginatividad, fantasía y agresión que en los tiempos medievales, desde la época de las invasiones a la guerra de los Cien Años. Por esto, el final de la época gótica, como fin de la Edad Media, es tan desolador. Por esto, en naciones apegadas a la tradición y al espíritu caba-

Flanagann Privatecopie

lleresco, ha podido presenciarse el resurgir de las actitudes medievalizantes más diversas, desde el prerrafaelismo inglés a ciertas posiciones políticas. El prestigio de las grandes órdenes militares, el trágico final de los Templarios, etc., son otros tantos focos de interés que llamean en el horizonte medieval. Probablemente, en la época gótica —que significa la culminación de la Edad Media en refinamiento y en magnificencia creadora— el esfuerzo de cada hombre en particular por espiritualizarse no fue mayor que en otros tiempos; pero el nivel general de que esos hombres partían sí estaba a mayor altura. Por esto, los ideales de la *resplendentia* y de la jerarquía, como reflejo del orden divino, aparecen continuamente por doquier, de las catedrales a las menores obras de artes aplicadas, pasando por los retablos. El fin del gótico fue, por tanto, el fin de todo un mundo, con sus ideales, su ciencia, su sistema social, sus virtudes y defectos, fue el fin de una humanidad que había comenzado a forjarse cuando el cristianismo salió de sus subterráneos embellecidos con tímidos símbolos a la luz de las basílicas y cuando los jóvenes pueblos bárbaros, al convertirse, sintetizaron la furia del vikingo, la paciencia del monje irlandés y la majestad del carolingio que en algo se sentía heredero de la romanidad. En el gótico, además, con mucha más intensidad y claridad que en el románico, se impone el espíritu nórdico sobre el mediterráneo. Las mismas fuerzas raciales que en el II milenio antes de nuestra era vivificaron Asia y Europa: hititas, indoarios, iránicos, celtas... se reactivan entre los siglos IV y VIII, pero sólo en la etapa final del Medioevo alcanzan sus más altas posibilidades de realización artística. Justamente con ese arte gótico que, por todo ello, adquiere una significación tan profunda en todos los planos de la realidad. Como ya dijimos, en este sentido no se equivocó Worringer, pues Francia no puede desmembrarse de la gran familia aria, tanto por su base celta como por la inmensa irrupción franca, debiéndose recordar, de otro lado, que el gótico nació en sus comarcas septentrionales. Las pinturas góticas ostentan un poder de transfiguración lindante con lo absoluto, poder que resulta de una exigencia frente al doble universo exterior e interior. Los artistas sirvieron unos ideales que no habían creado, pero que sentían evidentemente. Nosotros, en un mundo tan distinto que parece corresponder a otro planeta, aún podemos entrar en contacto con esos ideales si dejamos que el oro y los colores fulgurantes nos sometan a su seducción imperiosa. Haciéndolo así no corremos riesgo de perder *nuestra* alma; acaso sea una de las posibilidades que tenemos de recuperarla.

BIBLIOTECA POPULAR

Apéndice

Ensayo de cronología

Abarca el período gótico partiendo de la etapa inmediatamente anterior. No se incluyen datos sobre arte, excepto al principio, pues este ensayo de cronología se concibió sólo como *fondo* de la historia de la pintura gótica. Naturalmente, los datos de la etapa precedente se reducen a los más importantes. Ha de tenerse en cuenta, además, que, en arquitectura, lo gótico comienza ya a mediados del siglo XII, mientras que la pintura, en general, sólo comienza a apartarse del hieratismo románico un siglo más tarde.

Hechos históricos (sociales, políticos y militares)	*Hechos culturales (literatura, filosofía, estética, etc.)*
1066. Conquista de Inglaterra por Guillermo, duque de Normandía.	
1085. Reconquista de Toledo por Alfonso VI (1072-1109).	
1095-1099. Primera cruzada.	
1098. Fundación de la Orden del Cister.	
1118. Reconquista de Zaragoza por Alfonso I de Aragón (1104-1143).	
1127. Fundación de la Orden de los templarios. En 1130, los hospitalarios.	
1147-1149. Segunda cruzada.	
	1093-1103. Catedral de Durham, inicio de la bóveda ojival de crucería.
	ca. 1130. Saint-Etienne de Sens. Siguen: Noyon, Senlis, París.
	1135. Portada de la abadía de Saint-Denis, modelo de las portadas góticas.
	1142. Muerte de Abelardo, uno de los primeros escolásticos.
	ca. 1150. Pórtico Real de Chartres. Primera representación de la Virgen en una fachada de iglesia.
	1151. Esmalte de Geoffrey Plantagenet, conde de Anjou, una de las primeras representaciones completas de atuendo heráldico. El blasón es tema importante en el arte de los siglos siguientes.

Flanagann Privatecopie

1153. Muerte de san Bernardo de Clairvaux (n. 1091).
1154. Muerte de Geoffroi de Monmouth, autor de la *Historia Regum Britanniae*, fuente de las leyendas artúricas.
1155-1190. Obras de Chrétien de Troyes.
1156. Fundación de la Orden de Alcántara (1158, Calatrava; 1161, Santiago).
1168-1188. Pórtico de la Gloria, en Santiago (primera bóveda ojival de crucería en España).
1170-1190. Monasterio de Moreruela, cisterciense (Zamora). Desarrollo paralelo en Cataluña.
1171. Inglaterra conquista Irlanda.
1176. Se condena a los albigenses en el Concilio de Albi.
1177. Reconquista de Cuenca, por Alfonso VIII (1126-1157).
ca. 1170. Vidrieras fachada catedral de Chartres.
ca. 1177. Una de las primeras versiones del famoso *Roman de Renart*.
1179. Muerte de Hildegarde de Bingen (n. *ca.* 1100).
1180. Muerte de John de Salisbury (n. *ca.* 1100).
Primeros arbotantes netos (Notre Dame, de París).
1183. Tratado de Constanza, en Italia. Se reconoce la independencia comunal de las ciudades.
1189-1192. Tercera cruzada.
1192. Fundación de la Orden de los caballeros teutónicos.
ca. 1195. Desde fines del siglo XII los nobles usan su blasón como sello. En prisión graban su escudo, no su nombre.
ca. 1200. Dinamarca se independiza del Imperio romano-germánico.
1200. Desde el siglo XIII en su inicios, el arte tiende a un idealismo luminoso. Creciente importancia de la Virgen y los ángeles en la iconografía.
1200. *Hortus deliciarum*, de Herrade de Landsberg.
Universidades de París y de Oxford.
1201. Rodrigo Jiménez de Rada, consejero de Alfonso VIII, en París.
1203. Muerte de Alain de Lille (n. *ca.* 1115).
1204. Cuarta cruzada. Los cruzados toman Constantinopla.
1204. La «maniera greca», en pintura, pasa a Italia donde es transformada.
1205. Vidrieras de Chartres ya góticas (naves, coro, crucero, capillas radiales).
1208. Cruzada contra los albigenses en Francia meridional (1209, toma de Beziers).
1210. *Jeu de Saint-Nicolas*, de Jean Bodel (primer «milagro» dramático).

1212. Batalla de las Navas de Tolosa.
ca. 1212. Fundación de la Orden de los franciscanos.
1213. Simón de Montfort derrota a los albigenses, que sólo fueron destruidos en 1253.
1214. Batalla de Bouvines.
1215. Fundación de la Orden de los dominicos.
Juan de Inglaterra otorga la *Carta Magna*.
1221-1227. Gengis Kan.
ca. 1225-1300. Estrechos contactos entre las cortes de Inglaterra y Noruega, iniciados por Enrique III y Haakon.
1226-1283. Los caballeros teutónicos conquistan Prusia.
1229. Reconquista de Mallorca por Jaime I de Aragón (1213-1276).
1230. Fundación de la Hansa.
Unión definitiva de Castilla y León bajo Fernando III (1217-1252).
1233. Gregorio IX funda la Inquisición para la represión de cátaros y albigenses, en Francia.
1236. Reconquista de Córdoba por Fernando III.
1238. Reconquista de Valencia por Jaime I de Aragón.

1241. Los tártaros arrasan Hungría.

1244. Pérdida final de Jerusalén.

1245-1255. Viajes de Carpini y Rubruck al Imperio mongol.
1246. Reconquista de Jaén por Fernando III.

1248. Reconquista de Sevilla por Fernando III.

1250-1254. Luis IX en Palestina.

1220-1230. *Le Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris.
ca. 1220. Muerte de Wolfram de Eschenbach (n. *ca.* 1170).
1221. Muerte de santo Domingo de Guzmán.
1222. Comienzo de la catedral de Burgos (1226, Toledo).
1226. Muerte de san Francisco de Asís (n. 1182).
1230-1265. Obras de Gonzalo de Berceo.
1230. Muerte de Walter von der Vogelweide (n. 1168).
1231. Alexander de Hales empieza su *Summa Theologiae*.
a. 1236. *Miracles de Notre Dame*, de Gautier de Coinci, probablemente basada en original latino, y que ejerció influencia en la pintura gótica, en cuanto a la iconografía y el sentimiento.
ca. 1240. *Album*, de Villard de Honnecourt (act. 1235-1257).
1241. Muerte de Snorri Sturlusson (n. 1179), personalidad que cierra el período primitivo nórdico e inicia una nueva época en la cultura escandinava.
1245. Muerte de Alexander de Hales (n. *ca.* 1170).
1246. *Summa de Bono*, de Alberto el Grande, maestro de santo Tomás de Aquino.
ca. 1250. *Biblia pauperum*, cuya iconografía (Vida y Pasión de Cristo, terminando en el Juicio final) sirvió a los pintores.
ca. 1250-1260. *Sapientiale*, de Tomás de York.
1250-1300. Auge del «dolce stil nuovo» en Italia (Cavalcanti, Dante, etcétera).

Flanagann Privatecopie

1252. Muerte de Fernando III el Santo.
1254. Fin de los Hohenstaufen.
1262. Jaime de Aragón deja en herencia a Pedro, Aragón, Cataluña y Valencia; a Jaime II, Baleares, Rosellón y Cerdaña.
1265. Reconquista de Cádiz por Alfonso X.

1266. Batalla de Benevento.
Carlos de Anjou, hermano de Luis IX, llamado por Urbano IV, se adueña de Nápoles.
1270. Muerte de Luis IX de Francia (canonizado en 1297).
1273-1291. Reinado de Rodolfo de Habsburgo, que renuncia a las pretensiones alemanas sobre Italia.

1282. Pedro el Grande de Aragón interviene en Sicilia.
1285. Incursión hasta Gerona del ejército de Felipe III de Francia, que es derrotado.
1291. Pérdida de San Juan de Acre (última posición de los cruzados en Palestina).
1292. Reconquista de Tarifa por Sancho IV (1284-1295). Desde principios del siglo XIV la importancia del islam en España es escasa y se reduce a una limitada área de Andalucía, salvo determinadas crisis.

1253. Muerte de Robert Grosseteste (n. *ca.* 1180).
1255. *Frauendienst* de Ulrich von Lichtenstein (1200-1275), noble que quiso vivir (ya) al modo de los caballeros andantes.
a. 1255-1284. Obras escritas o dirigidas por Alfonso X el Sabio.
ca. 1255. *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo.
a. 1260. *Miroir du monde*, de Vincent de Beauvais.
ca. 1265. *Leyenda dorada*, de Jacques de Voragine, obra que influyó en la iconografía.
1266. *Suma teológica*, de santo Tomás de Aquino.

1271-1308. Obras de Ramon Llull.

1274. Muerte de san Buenaventura (n. 1221).
Muerte de santo Tomás de Aquino (n. 1225).
1275-1280. Obras de la mística flamenca Hadewijck (n. 1250).
a. 1280. *Dit des trois morts et des trois vifs*, de Baudoin de Condé. La representación pictórica o escultórica de la muerte (esqueletos, contrapuestos o no a seres vivos), se intensifica desde el siglo XIV.
1280. Muerte de Alberto el Grande (n. *ca.* 1206).

1282-1285. *Jeu de Robin y Marion*, de Adam de la Halle (primera obra conocida en la que alternan canto y declamación).
a. 1292. Guiraut Riquier escribe una *Canción a la Virgen*, en que lo trovadoresco se funde en lo religioso.

1293. Muerte de Roger Bacon (n. *ca.* 1214).
ca. 1295-1350. Período de la alta escolástica y del nominalismo crítico (valoración de lo particular contra los «universales»).

1301. La casa de Anjou reina en Hungría.

1303. Expedición de Roger de Flor a Constantinopla.

1305-1328. Navarra en la corona de Francia.

1308-1377. Los papas residen en Aviñón.
(En 1340-1344 trabaja allí Simone Martini).

1311. Los Visconti dominan en Milán.

1312. Proceso a los templarios.

1318. Herejía valdense en Bohemia y Polonia.

1323-1328. Revueltas sociales en Flandes.

1324. Muerte de Marco Polo (n. 1254).

1337-1453. Guerra de los Cien Años entre Francia e Inglaterra.

1340. Victoria del Salado, de Alfonso XI (1312-1350) sobre los benimerines.

1346. Carlos IV, rey de Bohemia y emperador.
Batalla de Crecy, victoria de Eduardo III de Inglaterra sobre Francia. (Entre 1338 y 1359 este rey invadió Francia seis veces).

1347-1348. Gran peste negra.

1349. Pedro el Ceremonioso de Aragón se adueña del reino de Mallorca derrotando a Jaime III en Lluchmayor.

1350. Desde antes de esta fecha empieza el uso de la pólvora en la artillería.

1356. Victoria del Príncipe Negro en Poitiers; hace prisionero al rey de Francia, Juan el Bueno. A su cautiverio inglés le acompaña su pintor Girard d'Orléans, que se juzga autor del retrato del monarca.

1300. En torno a esta fecha empiezan a traducirse a las lenguas hispánicas libros de caballería. La piedad, los instrumentos de la Pasión incrementan su importancia temática desde principios del siglo XIV y culminan en el XV.

1305. Muerte de Jean de Meung, que terminó *Le Roman de la Rose* de Lorris.

1307-1321. *La Divina Comedia*.

1308. Muerte de Duns Scoto (n. *ca.* 1266-1270).

1309. *Crónica* de Joinville sobre san Luis, rey de Francia.

1321. Muerte de Dante Alighieri (n. 1265).

1323. Instauración en Francia de los Juegos Florales.

1327. Muerte de Meister Eckhart (n. 1260).

1328. Empieza el empleo en vidrieras de la grisalla y el amarillo-plata, que influye en pintura.

1341. Petrarca es coronado en el Capitolio.

1348. Fundación de la universidad de Praga por Carlos IV.

1350. *Belleza de la unión mística*, de Ruysbroeck.

1351. Muerte de Philippe de Vitry (n. 1291), que llamó *Ars Nova* a la música de su tiempo (principios del XIV) por oposición a la *Ars Antiqua* (acordes de 8.ª, 5.ª y 4.ª, mientras que en el nuevo contrapunto se admiten los de 3.ª y 6.ª, evitando los de octavas paralelas).

Flanagann Privatecopie

Promulgación de la Bula de Oro (código del derecho político alemán) por Carlos IV.

1361-1363. Nueva epidemia de peste.

1364. Roger de Lauria vence a los turcos en Mégara.

1367. Batalla de Nájera, entre Pedro el Cruel y Enrique de Trastamara ayudado por Beltrán Duguesclin.

1369. Boda de Margarita, hija de Luis de Male, conde de Flandes, con el duque de Borgoña.

1376. Nueva epidemia de peste en Inglaterra.

1378-1417. Gran Cisma de Occidente.

1380. Victoria de Dmitri Donskoy sobre los tártaros en Kulikovo.

1381. Gran *jacquerie* (sublevación de campesinos) en Francia y en Inglaterra.

1382. Boda de Ricardo II de Inglaterra y Ana de Bohemia, hija de Carlos IV.

1384. Flandes se incorpora al Estado de Borgoña.
Revolución de Walt Tyler en Inglaterra.

1385. Portugal derrota a Castilla en Aljubarrota.

1388. Victoria de Sempac, por la que los cantones suizos se independizan del Imperio germánico.

1392. Felipe el Atrevido de Borgoña unifica sus estados aprovechando la locura de Carlos VI de Francia.

1359. *Espejo de la felicidad eterna*, de Ruysbroeck.
Muerte de Guillermo de Ockham (n. *ca.* 1290).

1361. Muerte de Johannes Tauler (n. *ca.* 1300).

ca. 1362. *Piers Plowman*, de William Langland.

1365. Muerte de Heinrich Suso (n. 1295).

1377. Muerte de Guillaume de Machaut (n. 1300), que desarrolló la polifonía.

1381. Muerte de Ruysbroeck (n. 1293).

1387. Chaucer, *Canterbury tales*.

1387-1395. Juan I de Aragón (su boda con Violante de Bar, sobrina de Carlos V de Francia, aumenta la influencia del arte transpirenaico en la corona de Aragón y ayuda a la implantación del «estilo internacional».

ca. 1390. Primeras xilografías.

1390-1400. *El libro del arte*, de Cennino Cennini.

1391. Los pintores de París fundan la Corporación de San Lucas, que los une.

1393. Juan I funda en Barcelona un consistorio del Gay Saber.
Los archivos de la iglesia francesa de Caudebec aluden a una «danza macabra».

1395. Muerte de John Barbour (n. *ca.* 1316), autor del *Bruce*.

1397. Muerte de Landino (n. 1325), uno de los músicos más importantes del siglo.

1398. Primera compañía teatral permanente, organizada por los cofrades de la Pasión.
Bernat Metge, *Lo Somni*.

1399. Los Visconti someten a Siena.

ca. 1400. Muerte de William Langland, cuyo *Piers Plowman* ejercería duradera influencia en la iconografía del gótico inglés. Desde principios del siglo XV, innúmeras representaciones de misterios religiosos en todas las grandes ciudades de Europa. Influyen en el arte, en sentido de mayor realismo y de interés por los objetos y accesorios.
Estilísticamente, 1400 no constituye ninguna frontera, ya que el auge del «estilo internacional» se produce entre 1370-1380 y 1420.

1400. Redacción de las *Crónicas* de Froissart, en su versión definitiva.

1402. Colonización de las islas Canarias otorgada por Enrique III al caballero franconormando Juan de Bethancourt, bajo soberanía de Castilla.

1404. Fin del Imperio mongol iniciado por Gengis Kan.

1408. Muerte de John Gower (n. *ca.* 1325), autor de *Confessio Amantis*.

1409. *De Arte Moriendi*, de Gerson.

1410. Muerte de Martín el Humano, con quien se extingue la dinastía aragonesa.
Los polacos vencen a los caballeros teutónicos en Tannenberg.

1411. Revolución de los «cabochards» de París.

1413. San Vicente Ferrer predica en Mallorca.

1415. Enrique V de Inglaterra gana a los franceses la batalla de Azincourt, lo que da fin a la casa de Valois.
Conquista de Ceuta por los portugueses.
Suplicio de Juan Hus.

1418. *Imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis.

1419-1436. Guerras husitas en Bohemia.

1419-1477. Gobierno, en Borgoña, de Felipe el Bueno y Carlos el Temerario, que trasladan a su Estado la primacía artística que antes correspondiera a Francia

1424. *Danza macabra* pintada en el muro del cementerio de los Inocentes, de París.

1429. Muerte de Juan Gerson (n. 1363), autor de *La consolación eterna*, *La montaña de la contemplación*, etc., aparte del libro de

Flanagann Privatecopie

(centros principales Brujas y Gante).

1431. Suplicio de santa Juana de Arco.

1434. El rey René, conde de Provenza.

1443. Conquista de Nápoles por Alfonso el Magnánimo.

1445. Derrota de los enemigos de Alvaro de Luna, en Olmedo. Pero el favorito de Juan II fue decapitado ocho años después.

1450. Los ingleses son expulsados de Normandía.
Comienzan a generalizarse las armas de fuego portátiles, contra las que clamará Ariosto en su *Orlando* (1532).

1453. Mohamed II (1451-1483) toma Constantinopla y da fin del Imperio bizantino.
Fin de la guerra de los Cien Años.

1455. Comienza en Inglaterra la guerra de las Dos Rosas (York y Lancaster).

1455-1458. Pontificado de Calixto III (el valenciano Alfonso de Borja).

1456. Rehabilitación de Juana de Arco.

1462. Juan II de Aragón hipoteca a Luis XI de Francia Rosellón y Cerdaña.

1462-1505. Reina en Rusia Iván III el Grande. Vence a los mongoles.

1469. Boda de Fernando e Isabel, futuros Reyes Católicos.

1471. Luis XI ocupa Picardía.

1472. Barcelona se somete a Juan II de Aragón, tras diversas vicisitudes y el efímero reinado en Cataluña de Pedro, condestable de Portugal (1465-1466).

1474-1504/1516. Reinado de Fernando e Isabel. Recuperación de Rosellón y Cerdaña, incorporación del reino de Nápoles, conquista de Melilla (1479). Isabel murió 1409 ya destacado antes por su repercusión iconográfica.

1434. Muerte de Enrique de Villena (n. 1382).

1436. Invención de la imprenta, por Gutenberg.
Muerte de Ramón Sibiuda.

1438. El rey René de Anjou en Nápoles (hasta 1442). Importante mecenas que se cree también era pintor.

ca. 1450. Primeras ediciones xilográficas de la *Biblia Pauperum* y del *Speculum humanae Salvationis*.

ca. 1450-1460. Novelas de caballería catalanas: *Tirant lo blanch* (de Joannot Martorell) y *Curial e Guelfa*.

ca. 1458. *Blason des Couleurs*, de Sicille.

1460. Muerte de Enrique el Navegante de Portugal, que propugnó los grandes descubrimientos marítimos de su nación.

1464. Muerte de Nicolás de Cusa (n. 1401).

ca. 1465. Impresión del *Ars Moriendi*.

1471. Muerte de Tomás de Kempis (n. 1379).
Muerte de Dionisio Cartujano (n. 1402).

en 1504. Fernando, en 1516. Su proclamación unió las coronas de Castilla, León y Aragón.

1477. Batalla de Nancy. Derrota y muerte de Carlos el Temerario, lo que permite a Luis XI la unificación de Francia.

1482. Tratado de Arras.

1479. Muerte de Jorge Manrique (n. *ca.* 1440).

1484. Se edita en Hertogenbosch (la ciudad del Bosco) la *Visión de Tungdal.*

1485. Fin de la guerra de las Dos Rosas: batalla de Bosworth, derrota de Ricardo III, último York.

1485. Primera edición de la *Danza macabra.*

1487. Reconquista de Málaga (Almería, Baza y Guadix, 1489).

1489. Federico III de Austria hereda el Tirol.

1492. Reconquista de Granada. Fin del reino granadino, último baluarte del islam en España. Cristóbal Colón descubre América.

1492-1503. Alejandro VI en el solio pontificio (Rodrigo de Borja).

1493. Muerte de Federico III de Austria, a la que erigió en archiducado. Comienza a reinar Maximiliano I, que se casa con María de Borgoña.

1493. Muerte de John Dunstable, músico que inventó las variaciones de una melodía.

1494-1515. Guerras de Italia.

1494. Muerte de Pico della Mirandola (n. 1463).
Das Narrenschiff, de Sebastián Brandt (1458-1531).

1495. Dieta de Worms (paz perpetua entre las antiguas comarcas del Imperio).

1496. Boda de Juana, hija de los Reyes Católicos, con Felipe el Hermoso, hijo de Maximiliano I.

1498. Vasco de Gama descubre la ruta de la India.
Suplicio de Savonarola.

1499. Muerte de Marsilio Ficino (n. 1433).

1500. Tratado de Granada entre Fernando el Católico y Luis XII (reparto del reino de Nápoles; en 1503 Gonzalo de Córdoba, tras la ruptura del tratado, recuperaba lo cedido).
Bohemia y las comarcas vecinas se independizan del grupo germánico.

1500. *Adagios* de Erasmo (1467-1536). Su famoso *Elogio de la locura* es de 1509.

Flanagann Privatecopie

74. Llegada a la corte francesa de Isabel de Baviera. Miniatura de hacia 1400. Ms. francés 2646, f.° 6, v.°, Bibl. Nac., París

BIBLIOTECA POPULAR DEL MAR

Bibliografía

a) *Obras sobre estética, ideología, iconografía, etc.*

BRUYNE, EDGAR DE, *Estudios de estética medieval* (3 vols.), Madrid, 1958.
COULTON, G. G., *Life in the Middle Ages* (2 vols.), Cambridge (Inglaterra), 1967.
CRUMP y JACOB, *El legado de la Edad Media*, Madrid, 1944.
EVANS, JOHN, *La civilisation en France au Moyen âge*, París, 1930.
GÉNICOT, LÉOPOLD, *El espíritu de la Edad Media*, Barcelona, 1963.
GILLET, LOUIS, *La cathédrale vivante*, París, 1964.
HARVEY, JOHN, *Gothic World*, Londres, 1950.
HAUSER, ARNOLD, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, 1964.
HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1965.
MÂLE, EMILE, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, París, 1948.
— *L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France*, París, 1949.
PANOFSKY, ERWIN, *Arquitectura gótica y escolástica*, Buenos Aires, 1957.
TREVOR-ROPER, H., *The Rise of Christian Europe*, Londres, 1965.
VEDEL, V., *Ideales de la Edad Media* (4 vols.), Barcelona, 1925.
WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*, Buenos Aires, 1966 (1.ª ed. alemana, 1908).
— *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, 1957 (1.ª ed. alemana, 1911).

b) *Obras generales de historia del arte en cuanto afectan al período gótico y en especial a la pintura gótica, y obras generales de arte gótico*

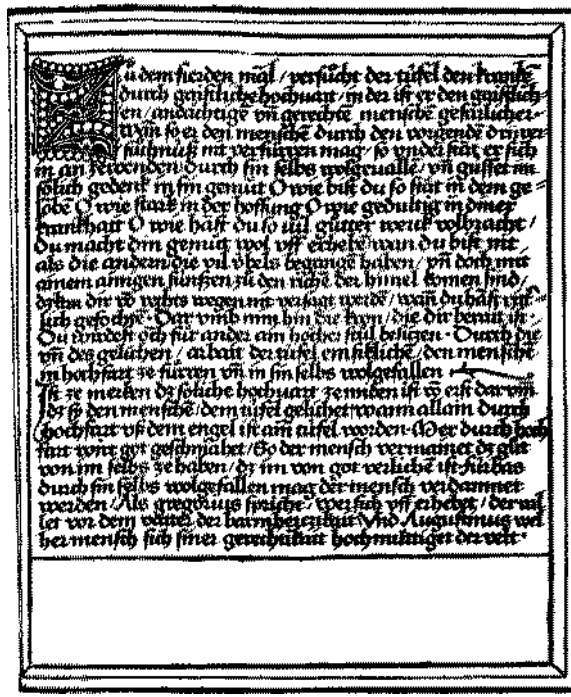
AINAUD DE LASARTE, J., *Pittura Spagnola*, vol. I, Bérgamo, 1964.
BERENSON, B., *Studies in Mediaeval Painting*, Nueva Haven, 1930.
CAMÓN AZNAR, J., *Pintura medieval española*, vol. XXII de «Summa Artis», Madrid, 1966.
CARLI, GUDIOL, SOUCHAL, *La Peinture gothique*, París, 1964.
COOK y GUDIOL, *Pintura románica*, vol. VI de «Ars Hispaniae» (contiene la gótica española del siglo XIII), Madrid, 1950.
DUPONT y GNUDI, *Les grands siècles de la Peinture gothique*, Ginebra, 1954.
FOCILLON, HENRI, *Art d'Occident*, vol. II, *Le Moyen âge gothique*, París, 1938.
GRIMSCHITZ, B., *Ars Austriae*, Viena, 1960.

Flanagann Privatecopie

GUDIOL, J., *The Arts of Spain*, Nueva York, 1964.
HERUBEL, MICHEL, *La Peinture gothique* (2 vols.), Lausana, 1965.
LASSAIGNE y ARGAN, *Le XV^e siècle*, Ginebra, 1955.
LOZOYA, MARQUÉS DE, *Historia del arte hispánico*, vol. III, Barcelona, 1940.
MANDEL, GABRIEL, *Les manuscrits à peintures*, París, 1964.
MARLE, R. VAN, *Italian schools of Painting*, La Haya, 1934.
MYERS, BROWN, COLLINS, FARWELL, GASTON MAHLER, SALINGER, *Encyclopaedia of Painting*, Nueva York, 1955.
PIJOAN, JOSÉ, *Arte gótico de la Europa occidental*, vol. XI de «Summa Artis», Madrid, 1965.
POST, CHANDLER R., *A History of Spanish Painting* (vols. I a XII), Cambridge (Estados Unidos), 1930-1958.

c) *Obras monográficas sobre el arte y la pintura góticos de los diversos países o sobre determinadas escuelas*

ANTAL, FREDERIK, *Florentine Painting and its social Background*, Londres, 1947.
BALDASS y otros, *Gotik in Osterreich*, Viena, 1964.
BERTAUX, E., *La peinture en Espagne au XIV^e et XV^e siècles* (en la «Histoire de l'Art» de Albin Michel, vol. III), París, 1908.
BERTAUX, E., *La fin de la Peinture hispano-flamande (id. id.)*, París, 1911.
BLINDHEIM, M., *Pinturas góticas en iglesias noruegas*, México, Buenos Aires, 1965.
BOECKLER, ALBERT, *Deutsche Buchmalerei der Gotik*, 1966.
BORENIUS y TRISTRAM, *La pintura medieval inglesa*, Barcelona, 1930.
BOSKOVITS y otros, *Christian Art in Hungary*, Budapest, 1965.
CARLI, ENZO, *Les primitifs siennois*, París, 1957.
CECCHI, EMILIO, *Trecentisti senesi*, Milán, 1948.
CIRLOT, J.-E., *Pintura gótica española* (en preparación).
DESCARGUES, PIERRE, *La Peinture allemande du XIV^e au XVI^e siècles*, París, 1958.
DESCHAMPS y THIBOUT, *La Peinture murale en France au debut de l'époque gothique*, París, 1963.
DORIVAL, GEO, *La pintura alemana*, Buenos Aires, 1946.
DOS SANTOS, R., *Os primitivos portugueses*, Lisboa, 1957.
DUPONT, JACQUES, *Les Primitifs français*, París, 1937.
DVORAKOWA y otros, *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia* (1300 a 1378), Londres, 1964.
EVANS, JOHN, *English Art* (1307-1461), Oxford, 1949.
— *Art in Mediaeval France* (987-1498), Londres, 1952.
FRIEDLÄNDER, M. J., *From Van Eyck to Brueghel*, Londres, 1956.
GILLET, LOUIS, *La Peinture française* (Moyen âge et Renaissance), París, 1928.
GODFREY, F. M., *Early Italian Painting*, Londres, 1956.
GUDIOL, J., *Pintura gótica* (española), vol. IX de «Ars Hispaniae», Madrid, 1955. (Con la colaboración de J.-E. Cirlot.)
HULPIAU, M., *La Peinture flamande au XV^e siècle*, París, 1962.
KIESLINGER, FRANZ, *Glasmalerei in Osterreich*, Viena, 1947.
KVET, JAN, *Miniaturas checoslovacas románicas y góticas*, México, Buenos Aires, 1964.
LACLOTTE, MICHEL, *Primitivi francesi*, Milán, 1966.
— *L'Ecole d'Avignon*, París, 1960.



75. Página de una edición alemana del *Ars bene moriendi*. Siglo XV

LEFRANCS y otros, *L'Art du XIV^e siècle en France*, París, 1954.
LEMOISNE, P. A., *Gothic painting in France*, París, 1931.
MAETERLINCK, L., *Une école préeyckienne inconnue*, París, 1925.
MATAJCECK y PESINA, *La Peinture gothique tchèque* (1350-1450), Praga, 1955.
OTTINO, ANGELA, *Pittura lombarda del Quattrocento*, Bérgamo, 1959.
PANOFSKY, E., *Early Netherlandische painting, its origins and character* (2 vols.), Cambridge (EE.UU.), 1953.
PIGNATTI, T., *Pittura veneziana del Quattrocento*, Bérgamo, 1959.
PORCHER y CONCASTRY, *Byzance et la France Médiévale*, París, 1958.
PRITCHARD, V., *English Medieval Graffiti*, Cambridge (Inglaterra), 1967.
RADOCSAY, D., *Les Primitifs de Hongrie*, Budapest, 1964.
RÉAU, LOUIS, *La Peinture française aux XIV^e et XV^e siècles*, París, 1931.
RICKERT, MARGARET, *Painting in Britain: the Middle Ages*, 1965.
SCHMIDT y CETTO, *Pittori e disegnatori svizzeri del Quattro e Cinquecento*, Basilea, 1943.
STANGE, ALFRED, *Deutsche Malerei der Gotik* (3 vols.), Munich, 1955, 1957 y 1958.

Flanagann Privatecopie

STANGE, ALFRED, *La Peinture Allemande*, París, s. f.
— *Deutsche Gotische Malerei* (1300-1430), Stuttgart, 1964.
— *Deutsche Spätgotische Malerei* (1430-1500), Stuttgart, 1965.
STERLING, CHARLES, *La Peinture française, les Primitifs*, París, 1938.
TALBOT RICE, D., *Frescos yugoslavos medievales*, México, Buenos Aires, 1963.
TARPEL, *Beaux vitraux des Eglises de France*, París, s. f.
WALICKI, MICHAEL, *Pologne, la peinture du XV^e siècle*, UNESCO, 1964.
WEINGARTNER, JOSEF, *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Viena, 1948.
WINKLER, F., *Altdeutsche Tafelmalerei*, Munich, 1942.

No se consignan obras monográficas sobre pintores. A los libros citados hay que añadir, aparte de tales monografías no relacionadas, artículos en revistas mundiales de arte: *Art Bulletin, Archivo Español de Arte y Arqueología, Burlington Magazine, Chronique des Arts, Gazette des Beaux-Arts, Goya, Príncipe de Viana, The Studio*, boletines de museos y archivos españoles y extranjeros y catálogos de exposiciones. Entre estos últimos merecen cita el de la Exposición de Primitivos Mediterráneos (Barcelona, 1952) y el de Pintura Gótica Mallorquina (Madrid, 1965), como el de «Byzance et la France Médiévale» y el de «Primitifs flamands anonymes» (Bruselas, 1969).

76. Marca notarial de Conradus de Grüna, 1396

BIBLIOTECA · CANET DE MAR

Índice de nombres

ABADÍA, Juan de la, 114
ABELARDO, 169
Abrazo ante la Puerta dorada, 121, 136, 147
Adán y Eva, 157, 162
Adán, Eva y la serpiente, 164
Adoración al Niño, 53
Adoración de los pastores, 164
Adoración de los Magos, 88
AINAUD, 96
ALAIN DE LILLE, 170
ALBERTO V de Austria, 139
— el Grande, 171, 172
— Magno, 16
Album, 19, 21, 35
ALCAÑIZ, Miguel, 98
Alegoría de la Paz, 36
ALEJANDRO VI, 177
Alfonso de Borja, 114
ALFONSO I de Aragón, 169
— IV, 99
— VI, 169
— VIII, 170
— X el Sabio, 17, 94, 172
— XI, 173
— el Magnánimo, 88, 112, 176
Altar de la Pasión, 125
— *de Quejana*, 98
ALTAR, Verduner, 134
ALTICHIERO, 84, 87
ANA de Bohemia, 30, 61, 174
Ana y Nicolás, 152
Angeles, 48, 87
ANGÉLICO, Fray, 90
ANGULO, 108
ANTAL, Frederik, 76
Antiquités judaïques, 50
Anunciación, 37, 40, 44, 60, 80, 88, 91, 110, 117, 120, 122, 127, 148, 159, 162, 166
— *La*, 51, 77, 162
Anunciación y bodas místicas de santa Catalina, 135
Apocalipsis, 42, 143
Apóstoles, 40, 44, 148
Apoteosis de santo Tomás, 76
ARAGEL, Mose, 110
Arca de Santa María de Daroca, 94
Arcángel, 153
Arcángeles, 64
Archiduque Ernesto, 136
ARETINO, Spinello, 76
ARIOSTO, 176
ARISTÓTELES, 15
ARNALDÍN, Benito, 105
Arnolfini y su esposa, 162
Arquero, 44
Ars bene moriendi, 27
ARTURO, 26
AUREOLUS, Petrus, 16
AUXERRE, Etienne d', 30

BACON, Roger, 172
BAEGERT, Derik, 132
BAKER, William, 64
BANCO, Maso di, 76
BARBOUR, John, 174
BARNA, 121

Flanagann Privatecopie

BARNABY, Joven, 61
— Mayor, 61
BARONZIO, Giovanni, 84
BARTOLO, Andrea di, 83
— Taddeo di, 83, 86
BARTOLOMMEO, Neroccio di, 90
BASSA, Arnaldo, 100
— Ferrer, 97, 100
BATAILLE, 42
batalla de san Romano, La, 90
— *junto a Laupen, La*, 148
Bautismo de Cristo, 42
BEAUMETZ, Jean de, 46
BEAUNEVEU, André, 44
BEAUVAIS, Vincent de, 17, 172
BELLADONNA, Adam de, 17
BELLECHOSE, Henri, 46, 47, 156
BELLINI, Gentile, 91
Bellum troianum, 136
BENNING, 165
BENSON, 165
BERCEO, Gonzalo de, 171, 172
BERLINGHIERI, Berlinghiero, 70
BERMEJO, Bartolomé, 111, 114, 117
BERNARDO DE CLAIRVAUX, San, 170
BERNAT, Martín, 114
BERRUGUETE, Pedro de, 31, 117, 166
Beso al leproso, 36
— *de Judas*, 134
BESOZZO, Micheleno da, 86
BETHANCOURT, Juan de, 175
Biblia de los Alba, 110
— *histórica*, 42
— *de Robert Billyng*, 42
BIONDO, Giovanni del, 76
Blanca de Castilla, 35
Boda mística de santa Catalina, 86, 87
— *de la Virgen, La*, 159
BODEL, Jean, 170
BOECIO, 23
BOECKELER, Albert, 145
BOLONIA, Jacopino de, 84
— Vitale de, 84
BONAIUTI DA FIRENZE, Andrea, 76
BONDOL, Jean, 42
BONDONE, Giotto di, 72
BORJA, Alfonso de, 176
— Rodrigo de, 177
BORRASÁ, Luis, 28, 100, 102, 104
BOSCO, 164, 166, 177
BOTTICELLI, 91
BOUILLON, Godofredo de, 26
Bourdichon, Jean, 50
BOUTS, Dieric, 129, 130, 161, 162, 164
BOZEN, 137
BRAMANTE, Donato, 90
BRANCACCI, 87
BRANDT, Sebastián, 177
BREU, Jorg, 132
Breviario de Belleville, 39, 42
BROEDERLAM, Melchior, 31, 47, 48, 136, 156, 159
Buen Gobierno, 82
BUENAVENTURA, San, 17, 172
Bula de oro, 143
BUONAVENTURA, Segna di, 79
BUONINSEGNA, Duccio di, 78
BURGOS, Juan, 110

Cabalgata, 148
caída del hombre, La, 164
CALIXTO III, 176
Calvario, 42, 96, 98, 120, 129
— *y martirio de san Dionisio*, 46, 47
— *de los santos Juan y Bárbara*, 122
Calvarios, 46
Camino del Calvario, 80, 117
CAMPING, Robert, 126, 158, 159, 160
Capilla real de Barcelona, 112
— *de san Martín*, 94
CAPITINI, Giunta, 70
CARLI, Enzo, 30, 78, 82, 156
CARLOMAGNO, 26, 142
Carlomagno, 141, 142
CARLOS IV rey de Bohemia y emperador de Alemania, 20, 30, 61, 84, 124, 139, 142, 173, 174
— V de Francia, 30, 38, 42, 44, 62, 174
— VI de Francia, 30, 174
— de Anjou, 69, 172
— el Temerario, 22, 175, 177
CARPINI, 171
CARTUJANO, Dionisio, 176
CARRARA, F., 84
CASIMIRO, Jagellon, 152
Castidad, 36
CAVALCANTI, 171
CAVALLINI, Pietro, 28, 30, 71, 72, 166
Caza nocturna, 90
CECCHI, 78
CENNINI, Cennino, 77, 174
CERDANYA, Paula de, 102
CIMABUE, 28, 70
CIONE, Nardo di, 76

Circuncisión, 130
CIRERA, Jaime, 104
CLEMENTE V, 38
— VI, 38, 40
COENE, Jacques, 45
COEUR, Jacques, 48
COINCI, Gautier de, 171
COLANTONIO, 29, 49, 91
COLOMBE, Jean, 80
COLOMBIER, Pierre du, 164
COLÓN, Cristóbal, 177
COLOSVAR, Tomás de, 149, 150
Combate de san Miguel, 76
COSME, Francisco, 98
Concordia, 82
CONDÉ, Baudoin de, 172
Condenados, 83
Conquista de Mallorca, 95
Consellers, 112
CONTRERAS, Antonio, 117
CÓRDOBA, Gonzalo de, 177
— Pedro de, 117
Coronación de la Virgen, 36, 44, 52, 76, 87, 91, 100, 107, 122
CORPICI, Pierre, 51
CORVINO, Mathias, 149
COSCIAM, Piotr de, 150
COTER, Clijin de, 162
COTTON, John, 61
COURAJOD, 26
CRACOVIA, Mikolaj de, 150
CRANACH, 29
Cristo crucificado, 120
— *en la cruz*, 160
— *en la gloria*, 60
— *en el huerto de los olivos*, 121, 144
— *Majestad*, 38, 55
— *de piedad*, 125
— *saliendo del sepulcro*, 122
— *entre las santas Bárbara y Catalina*, 156
CROCEFISSI, Simone dei, 84
CROMWELL, 8
Crónica, 149
— *universal*, 145
Crucifijo, 75
Crucifixión, 37, 67, 73, 79, 80, 94, 98, 104, 108, 114, 120, 122, 129, 130, 134, 137, 142, 149, 166
— *con san Miguel y ángeles*, 60
— *san Pedro y san Pablo*, 57, 60
— *la Virgen y san Bernardo*, 129
Crucifixión con la Virgen y Santos, 128
CRUZ, Diego de, 117
Curación del rey Abgar, 100

CHACÓN, Francisco, 117
CHARONTON. V. *Quarton*
CHASTEL, André, 72
CHAUCER, 64, 174
CHRISTUS, Petrus, 162

DADDI, Bernardo, 76
DALMASIO, Lippo, 84
DALMAU, Luis, 31, 107, 112
DANHEIM, Johannes, 17
Dante, 76
DANTE ALIGHIERI, 70, 171, 173
Danza macabra, 50
danza de la muerte, La, 23
DARET, Jacques, 159, 160
DAVID, Gérard, 165
Decapitación de santa Catalina, 141
Degollación, La, 148
DELEN, A. J., 155
DELFT, Vermeer de, 162
DELLI, Dello, 31, 110
Descendimiento, 49, 56, 67, 80, 117, 129, 137, 148, 160, 162
DESCHAMPS, 37
Desfiles de guerreros, 94, 95
DESPLÁ, 114
DESTORRENTS, 98, 101, 102, 106
— Rafael, 100
— Ramón, 100
DEUTSCH, Manuel, 145
DEVON, William of, 55
Diablo, 137
DIONISIO Areopagita, 16
DIPRE, Nicolás, 53
Díptico de Bargello, 44
— *de Viena*, 142
— *de la Virgen y la Crucifixión*, 119
— *de Wilton*, 28, 58, 59, 63
DOMINGO DE GUZMÁN, *Santo*, 171
Donante y su esposa, 162
DONSKOY, Dmitri, 174
Dormición de la Virgen, 99
Dorso del altar de esmaltes de Nicolás de Verdún, 133
Dos apóstoles sentados, 130
DOWSING, William, 8
DUCCIO, 72
DUENWEGE, Himrik, 130
— Viktor, 130

Flanagann Privatecopie

Duguesclin, Beltran, 74
Dunstable, John, 177
Dupont, 61
Durero, 148
Durham, Walter de, 60
Dvorakova, Vlasta, 140

Ecce Homo, 126, 132, 150
Eckhart, Meister, 173
Edmund Crouchbank, 60
Eduardo II, 60
— *el Confesor*, 60
— II, 30
— III de Inglaterra, 21, 173
efectos del buen y mal gobierno, Los, 82
Ems, Rudolf von, 145
Enrique III, 60
— *el Navegante*, 118
— *de Trastamara*, 102
Enrique III de Inglaterra, 56, 57, 65, 171, 175
— V de Inglaterra, 175
— VIII, 8
— el Navegante, 176
— de Trastamara, 20, 174
Entierro de Cristo, 44, 80
— *de san Antonio*, 146
Epifanía, 72, 83, 87, 89, 105, 110, 114, 123, 126, 134, 136, 137, 142, 160, 162, 164, 166
— *La*, 128
Episodios de la vida de san Nicolás, 82
Erasmo, 177
Escenas de la Leyenda de santa Catalina de Alejandría, 149
— *de la Pasión*, 80, 81, 97, 130
— *del relicario de santa Ursula*, 165
— *de la vida de Cristo*, 84, 114
— — *de san Agustín*, 80
— — *de san Juan Evangelista*, 84
— — *de la Virgen*, 82
Eschenbach, Wolfram de, 24, 88, 171
Este, 70
Etienne Chavalier presentado por su santo patrón, 49
Estigmatización de san Francisco, La, 75
Eyck, Huber van, 158, 160
— Jan van, 22, 29, 31, 48, 51, 110, 129, 155, 156, 157, 158, 160, 162, 164

Fabriano, Gentile da, 28, 87, 88
Federico III de Austria, 177
Felipe III de Francia, 36, 172
— IV, 36
— Augusto, 35, 36
— el Atrevido, 30, 44, 45, 62, 174
— el Bueno, 162, 175
— el Hermoso de Francia, 30, 38, 177
Fernando, San, 93
— III, 20, 171, 176, 177
— III el Santo, 172
Ferrer I, Jaime, 104
— II, Jaime, 104
Ficino, Marsilio, 177
Filipuccio, Di, 80
Flagelación, 109
— *La*, 104
Flandes, Juan de, 31, 117
Flor, Roger de, 173
Florentino, Nicolás, 31, 110
Fouquet, Jean, 29, 48, 49, 50
Francés, Nicolás, 31, 110
Francesca, Pietro della, 91
Francisco de Asís, San, 69, 171
Fray Bonifacio Ferrer, 107
Fredi, Bartolo di, 76, 82, 83, 87
Friedländer, 160
Froissart, 175
Froment, Nicolás, 52
Frontal con escenas de la Virgen, 60
Frueauf el Mayor, Rueland, 137
Funhof, Hinrik, 130

Gaddi, Agnolo, 76
— Taddeo, 76
Gallego, Fernando, 115
— Francisco, 116
Gama, Vasco de, 177
Gante, Justo de, 117, 166
García de Benabarre, Pedro, 113
Gascó, Juan, 113
Gauguin, Paul, 10
Gengis Kan, 9, 171, 175
Geoffrey Plantagenet, conde de Anjou, 169
Geoffroi de Monmouth, 170
Gerson, Juan, 175
Giottino, 76
Giotto, 70, 71, 73, 74, 76, 84, 87, 133
Giovanetti, Matteo, 40, 41
Giovanni, Benvenuto di, 90
— Matteo di, 90

Giovanni di Consolo, Stefano di, 88
— Fei, Paolo di, 82, 88
Gnudi, 61, 78, 88
Goes, Hugo van der, 163, 164
Gonçalves, Nuño, 116, 118
Gonzaga, 70
Gower, John, 175
Grabusei, Thomas, 53
Graf, Urs, 145
gran bastardo de Borgoña, El, 158
Grand, Roger, 13
Grandes crónicas de Francia, 44
— *Chroniques de France*, 50
— *heures*, 44
Grassi, Giovanino de, 86
Greco, 52
Grosseteste, Robert, 17, 172
Grüna, Conradus de, 182
Grünewald, 29, 132
Grupo del Juicio final, 61
Gudiel, 98, 100, 102
Guidoriccio dei Fogliani, 80
Guillermo el Conquistador, 55
— duque de Normandía, 169
Gutenberg, 176

Haakon, 171
Habbersch rak, Mikolaj, 152
Habewick, 172
Hakonson, Hakon, 65
Hales, Alexander de, 171
Halle, Adams de la, 172
Harversthude, 125
Hauser, 20, 23
Herlin, Friedrich, 132
Héroes, 60
Heroínas, 42, 60
Herubel, 30, 152
Hesdin, Jacquemart de, 44
Heures de Rohan, 45
Hey, Jean, 50
Hildegarde de Bingen, 170
Historia Anglorum, 55
Historia de José, 72
Hogarth, 35
Holbein el Joven, Hans, 145
— el Mayor, Hans, 132
Hombre de la flecha, 160
— *con turbante*, 162
Hombres famosos, 84
Hohenstaufen, 20, 69, 172
Honnecourt, Villard de, 19, 21, 26, 35, 55, 171
Hugues de Rabutin, 50
Huguet, 49, 89, 104, 113, 114
— Jaime, 109, 112
— Pedro, 112
Huida a Egipto, 47, 48, 120
Huizinga, 23
Hus, Juan, 139, 175
Huyghe, 14

Imposición de la casulla, 117
Infierno, 76
Inglés, Jorge, 31, 113, 114, 115
Inocencio VI, 40
Isabel, 139, 176
— de Baviera, 30, 46
Isaías, 50
Isenbrant, 165
Isenmann, Kaspar, 130
Isolda, 38
Iván III el Grande, 22, 176
Iverny, Jacques, 42

Jacobo I, 22
Jacomart, Jaime Baco, 114
Jaime I de Aragón, 19, 98, 171, 172
— II, 172
— III, 173
Jardincillo del paraíso, 122, 126
Jean de Berry. V. *Juan, duque de Berry*
Jean de Montaigu, 50
Jeremías, 51
Jesús con la cruz a cuestas, 150
— *tras su discusión con los doctores de la ley*, 80
— *y María Magdalena*, 132
— *y la samaritana*, 101
Jiménez de Rada, Rodrigo, 170
John Hawkwood, 90
John de Salisbury, 170
Juan sin Miedo, 46, 156
Juan I de Aragón, 30, 174
— II de Aragón, 176
— duque de Berry, 44
— el Bueno, 30, 42, 61, 173
— de Inglaterra, 171
— de Luxemburgo, 139
— sin Miedo, 45
— Paleólogo, 88
Juana, 177

Flanagann Privatecopie

Juana de Arco, Santa, 176
Juicio final, 64, 71, 76, 87, 110, 142
— — *El*, 160
— *universal*, 44
Justicia, 82
— *del emperador Otón, La*, 161, 163

Kempis, Tomás de, 175, 176
Koerbecke, Johann, 129
Kulmbach, Von, 132

Laclotte, Michel, 40, 46, 51
Laib, Conrad, 136, 137
Lamentación, 87
— *por Cristo*, 129
— *sobre Cristo muerto*, 166
Landino, 175
Langland, William, 63, 174, 175
Laura, 40
Lauria, Roger de, 174
Leyenda dorée, La, 25
Leu, Hans, 145
Leví, Juan de, 104
Leyenda de santa Ursula, 129
Libro de horas, 86
— *de las horas de Jeanne d'Evreux*, 42
— *del Viático*, 143
Lichtenstein, Ulrich von, 21, 172
Lieferinxe, Josse, 53
Limbourg, Herman de, 44
— Hermanos, 45, 86
— Jean de, 44
— Pol de, 44
Lionnello d'Este, 88
Lipa, Jindric de, 139
Litlyngton, Thomas, 63
Livre des fays d'armes, Le, 64
— *d'heures d'Etienne Chevalier*, 50
Lochner, Stephan, 126, 128
Loewesprung, Paul, 148
Longares, Sancho, 102, 104
Lorenzetti, Ambrogio, 28, 74, 75, 78, 80, 81, 82
— Pietro, 28, 73, 80, 81, 82
Lorris, Guillaume de, 171, 173
Louis d'Evreux, 38
Lublin, Adam de, 152
Luis IV de Baviera, 30, 61
— IX de Francia, 69, 171, 172
— XI de Francia, 22, 176, 177
— XII, 177
Luis el Bávaro, 139
— de Male, 30, 174
— San, 36, 57, 173
Luna, Álvaro de, 176
Lutrell, Geoffrey, 61

Llegada a la corte francesa de Isabel de Baviera, 178
Llibre dels Privilegis, 98
Llull, Ramon, 172

Machaut, Guilleume de, 174
Maeleskircher, Gabriel, 130
Maestà, 72, 78, 80
Maestro de la Abadía de Affloghem, 165
— de Albreschsaltar, 136
— del Altar de Sierens, 147, 148
— del Alto Rin, 122, 126, 148
— de Ampurias, 104
— Anónimo de East Anglia, 57, 60
— de la Anunciación de Aix, 52
— de Aranyosmarot I, 149
— de Arguis, 105
— de Avila, 117
— B. E., 150
— de Badia a Isola, 79
— de Bañolas, 104
— Bartolomé, 114
— de Basilea, 146
— del Bastón, 50, 64
— de Bat I, 149, 151
— de Berna, 148
— Bertram, 30, 62, 84, 123-125, 142
— de Boucicaut, 45
— de Canapost, 113
— de Città di Castello, 79
— del Clavel de Berna, 148
— — de Friburgo, 148
— del Códice de san Jorge, 40
— de los Coros de Wavel, 152
— del Díptico Wilton, 144
— de Estopiñán, 102
— de las Figuras Anémicas, 104
— de Flemalle, 29, 51, 126, 129, 146, 156, 158, 159
— Francke, 124, 125
— de la Glorificación de la Virgen, 128
— de Heilingenkreuz, 31, 48, 135, 136
— Heinrich, 136
— de Horcajo, 109
— Jacobo, 105

MAESTRO de Janosret, 150
— de Lanaja, 105
— de Langa, 105
— de la Leyenda de santa Ursula, 129, 131
— del Libro de Casa, 132
— de Liesborn, 129
— de los Luna, 117
— M. S., 150
— de la Magdalena, 115
— de los Martí de Torres, 108
— de Montesión, 99
— de Moulins, 50, 52
— del Obispo Galiana, 98
— dell'Observanza, 89
— de Oleti, 98
— de Olleria, 108
— de Palanquinos, 117
— de Perea, 114
— de los Privilegios, 98
— del Retablo Berswordt, 121
— — Ortenberger, 123
— — de la Pasión, 123
— — de san Agustín, 122
— — Schöppingerm, 129
— — de Tucher, 130
— — Wiener Schotten, 137
— de Retascon, 105
— del Rey René, 50
— de Rohan, 45
— del Roscllón, 104
— de Rusiñol, 104
— de Saint-Gilles, 50
— de Saint-Jean-de-Luze, 50
— de san Bartolomé, 129
— — Erasmo, 117
— — Ildefonso, 117
— — Nicolás, 117
— — Sebastián, 53
— — Severino, 129
— de Santa Eulalia, 99, 105
— — Gúdula, 162
— — María del Campo, 117
— — Parentela, 129
— — Verónica, 126
— de los Santos Mártires, 137
— de Segovia, 117
— de la Seo de Urgel, 113
— de Sopetran, 115
— de la Suiza oriental, 146
— de Suriguerola, 96
— Teodorico de Praga, 124, 141, 142
MAESTRO del Tirol **meridional, 31**
— de Torralba, 105
— de Trebon, 28, 124, 125, 143, 144
— del Tríptico de Tuchov, 152
— de la Verónica, 120, 121
— de la Vida de María, 127, 128
— de Villamediana, 110
— de la Virgen de Benediktbeurer, 122
— de la Virgen entre las Vírgenes, 166
— de Vissy Brod, 142
— de Werden, 50
— de Wittingau, 144
MALATESTA, Pandolfo, 88
MALOUEL, Jean, 46, 156
MANRIQUE, Jorge, 177
MANTEGNA, Andrea, 91, 137
MARCOVALDO, Copo di, 70
MARGARITA, 30, 174
MARGUERITE DE LA ROQUE, 42
Marguerite van Eyck, 162
MARÍA de Borgoña, 177
María Magdalena, 142
— *en el coro de las potestades*, 136
Marías en el Calvario, Las, 95
— *ante el sepulcro de Cristo, Las*, 134
MARMIÓN, Simón, 50, 156
Marqués de Santillana, El, 113
MARTÍN el Humano, 175
MARTINI, Simone, 28, 38, 40, 41, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 86, 88, 173
Martirio de los santos Cosme y Damián, 91
— *de san Juan Bautista*, 149
— — *Saturnino*, 95
— — *Sebastián*, 164
— *de Santa Catalina*, 116
MARTORELL, Bernardo, 101, 104, 112
— Joanot, 176
MASACCIO, 29, 69, 87, 90, 166
MASOLINO, 31, 149
MATEICEK, Antonin, 144
MATEJKO, Jan, 152
Mateo, 142
MATES, Juan, 104
MATTEO, Michele de, 87
MAXIMILIANO I, 177
MAYOL, 98
MÉDICIS, 70, 164
MEGGESY, Miklos, 149
MEMLINC, Hans, 163-165
MEMMI, Lippo, 80

Flanagann Privatecopie

MENABUCI, Giusto de, 84
MESINA, Antonello de, 29, 91
METGE, Bernat, 175
MEUNG, Jean de, 173
Milagro de san Blas, 90
MILANO, Giovanni da, 76, 81
MIRAILHET, 41
MIRANDOLA, Pico della, 177
Misal M. 1151, 141
— *de Jan de Drazice*, 141
— *del obispo Jan de Streda*, 143
— *de santa Eulalia*, 100
Misales, 63
MÓDENA, Giovanni de, 87
— Tommaso de, 30, 62, 84, 125, 141, 142
MOHAMED II, 9, 176
MONACO, Lorenzo, 87
MONTEFELTRO, 70
MONTFORT, Simón de, 171
MONTOLIU, Valentín, 104
MOSER, Lukas, 127, 128
Muerte de san Antonio, 146
— *de la Virgen*, 120, 122, 126, 142
— *de la Virgen, La*, 75, 124
Multiplicación de los panes, 57
MULTSCHER, Hans, 127, 128
MUR, Ramón de, 104

Nacimiento de la Virgen, 81
Natividad, 50, 126, 134, 136, 144, 148, 162
— *La*, 160
— *de noche*, 166
Navidad de la Virgen, 82
NERI DE SIENA, Ugolino, 79
NICOLÁS DE CUSA, 176
NICOLAU, Pedro, 107
NISART, Pedro, 114
Noli me tangere, 74
NOTKE, Bern, 66, 132

OBENDORF, Fridericus de, 15
OBERTO, Francesco d', 31, 102
OCKHAM, Guillermo de, 174
Odilia y Dorotea, 120
OLIVER, Juan, 95, 98
OLIVERI, Johannes, 98
OPIFEX, Martinus, 137
Orante, 115
ORCAGNA, Andrea, 76
ORLÉANS, Girard d', 30, 42, 61, 173
OSONA *el Viejo*, Rodrigo de, 114
OTOCAR, 139

PACHER, Michael, 129, 137
PAGANO, Francisco, 31
PANICALE, Masolino da, 87
PANOFSKY, Erwin, 15
PAOLO, Giovanni di, 90
— Jacopo di, 84
Paraíso, 76
Paramento de Narbona, 28, 42, 44, 48
PARIS, Matthew, 55, 56, 65
Pasión, 36
— *de Cristo*, 149
— *y vida de la Virgen*, 128
Pasionario de Cunegunda, 141
— *de la abadesa Cunegunda*, 140
PAVIA, Belvello de, 87
pecado original, El, 163
PEDRO IV de Aragón, 99
— el Ceremonioso, 173
— condestable de Portugal, 176
— el Cruel, 20, 174
— el Grande, 20
— — de Aragón, 172
PERALTA, Juan de, 31, 106, 109
PÉREZ, Gonzalo, 108
pesca milagrosa, La, 147
PETRARCA, 40, 173
PHÉBUS, Gascon, 44
Piedad, 46, 48, 52, 53, 102, 103, 109, 114, 134, 162, 164
— *de Cristo*, 122
— *de san Remigio*, 76
— *de Tarascón*, 52
PIETRO, Lorenzo di, 90
— Sano di, 90, 91
Pintura votiva del arzobispo Jan Ocko de Vlasim, 142
PISAN, Christine de, 45
PISANELLO, 28, 87, 88
PISANO, Antonio, 88
— Nicola, 70, 71
PISTOIA, Manfredino da, 71
PLATÓN, 15
PLEYDENWURF, Hans, 130
POLANIEK, Jan de, 150
Políptico de san Vicente, 116, 118
POLO, Marco, 173
POLLAC, Jan, 130
PORTINARI, Tommaso, 164
Pozo de Moisés, 46
PRAGA, Teodorico de, 30, 62, 84
Predela de Rudnice, 142
— *de san Onofre*, 99

Presentación de Jesús en el Templo, 136
— *en el Templo*, 47, 48, 120
PRINCIPE NEGRO, 61, 173
Profanación de la hostia, 90
Profetas, 44
prueba del fuego, La, 161
PUCELLE, Jean, 28, 39, 42, 61

QUARATESI, 88
QUARTON, Enguerrand, 52, 53

Regreso de Jesús tras su discusión con los doctores de la ley, 40
REICHLIG, Max, 137
REICHNECKER, Ulrich, 136
REINA CATÓLICA, 31, 117
Relicario de la Leyenda de santa Ursula, 164
RENÉ de Anjou, 29, 176
Resurrección, 144
— *La*, 143
— *de Lázaro*, 50
Retablo, 84
— *de los agustinos de Cracovia*, 152
— *de Arezzo*, 81
— *de la beata Humildad*, 82
— *de Boulbon*, 52
— *de Buxtehude*, 125
— *de la capilla de los Luna*, 117
— *de los carmelitas*, 82
— *del Cordero místico*, 160
— *de la Crucifixión*, 129, 136
— *de los dominicos*, 80, 130
— — *de Cracovia*, 152
— *del Espíritu Santo*, 102
— *de fray Bonifacio Ferrer*, 103
— *de Granollers*, 113
— *de Gries*, 137
— *de Guardiola*, 103
— *de Guimerá*, 104
— *de Gurb*, 104
— *del Juicio final*, 128
— *de Merienfeld*, 129
— *del marqués de Santillana*, 114
— *mayor*, 110
— — *de la iglesia de Santa Isabel de Breslau*, 130
— — *de san Wolfgang*, 137
— *de Nykyrko*, 125
— *de los Padres de la Iglesia*, 137
— *del Parlamento de París*, 50

Retablo de la Pasión, 98, 122, 133, 180, 134
— *de los Reyes Católicos*, 117
— *de san Andrés*, 104
— — *Bartolomé*, 129
— — *Gabriel*, 103
— — *Ildefonso*, 116
— — *Jerónimo*, 115
— — *Jorge*, 104, 108
— — *Juan*, 130
— — *Juan Bautista*, 70
— — — — *y Santa Catalina*, 110
— — *Marcos*, 100
— — *Millán de la Cogolla*, 94
— — *Nicolás*, 120
— — *Pedro*, 70, 125
— — *Vicente*, 102, 112
— *de santa Catalina de Alejandría*, 152
— — *Clara*, 103
— — *Engracia*, 114
— — *Magdalena*, 127
— — *Quiteria*, 98
— *de Santiago*, 101
— *del Santo Sacramento*, 162
— — *Tomás*, 108
— *de los santos Juanes*, 102
— — *Prudencio, Lorenzo y Catalina*, 104
— *de los siete sacramentos*, 160
— *de Spedaletto*, 90
— *de Sterzing*, 128
— *de todos los santos*, 102
— *de Vallbona de las Monjas*, 96
— *de Vallmoll*, 112
— *de la vida de Cristo*, 63, 102, 120
— — *de Jesús*, 120
— — *de María*, 129
— — *de la Virgen*, 120
— *de Vilovi de Oñar*, 96
— *de la Virgen*, 99, 102, 107, 110, 112
— — *de la Esperanza*, 105
— — *con los santos Andrés y Cristóbal*, 116
— — *y santos Martín y Agueda*, 106
— *de Vyssi-Brod*, 142
Retrato de Carlos VII, 49
— *de dama*, 88
— *de hombre*, 50, 163
— — *con vaso de vino*, 50
— *de joven dama*, 160, 162
— — *de 1456*, 50
— *de Juan el Bueno*, 41

Flanagann Privatecopie

Retrato de Juvenal des Ursins, 49
— *de mujer*, 50
— *de perfil de una princesa*, 44, 45
— *de Ricardo II*, 62, 63
— *de san Luis*, 156
REXACH, Joaquín, 114
rey Ricardo II con sus santos patronos, El, 58
REYES CATÓLICOS, 22, 176
RICARDO II de Inglaterra, 30, 61 174
— III, 177
— Corazón de León, 60
RICE, Talbot, 152
RICKERT, Margaret, 56, 60, 61
RIMINI, Pietro de, 84
RIQUIER, Guiraut, 172
Rodolfo IV, 135
RODOLFO de Habsburgo, 69, 119, 172
RODRÍGUEZ DE TOLEDO, 109
ROLLIN, 50
ROQUE, 98
RUBLEV, Andrei, 153
RUBRUCK, 171
RUYSBROECK, 174

Sabothai del retablo del Hailspiegel, 146
Sacerdocio de la Virgen, 48
Sacra conversación, 152
SAINT-ALBANS, Hugh de, 61
Saint-Floret con su esposa presentados a la Virgen por san Juan Bautista, 48
SAINT-JEAN, Gérard de, 165
Saint-Siffrein, 52
SAINT-SIMON, 24
Sala de los Reyes, 95
Salterio Arundel, 61
— *de Ingeburge*, 35, 37
— *Lutreil*, 61
— *de san Luis*, 36
Salvador, 104
SÁNCHEZ, Antón, 118
— Diego, 118
— Pedro, 118
— de Segovia, Antón, 94
SANCHO IV, 172
Santiago, 159
San Agustín, 113
— *Andrés*, 115
— *Atanasio*, 117
— *Bartolomé*, 102, 148
San Benito, 114
— *Bernardo*, 97
— *Cebrián de Cabanyes*, 96
— *Eloy y los novios*, 162
— *Ermengol*, 95
— *Esteban*, 42, 75, 102
— *Eugenio*, 108
— *Francisco dando su manto a un pobre*, 71
— *Guerasim y el león*, 153
— *Ildefonso*, 114
— *Jerónimo*, 52
— — *en el desierto*, 90
— — *soñando que es flagelado*, 90
— *Jorge*, 53, 63, 114, 147, 148
— — *y la princesa*, 88
— *José*, 159
— *Juan Bautista en el desierto*, 148
— — — *y santa Eulalia*, 104
— — *Evangelista*, 117
— — *en Patmos contemplando la visión apocalíptica*, 164
— — *en un paisaje*, 165
— *Justo*, 37
SAN LEOCADIO, Pablo de, 31
San Leonardo y santa, 64
— *Luis de Tolosa coronando a Roberto de Anjou*, 80
— *Martín de Chía*, 96
— — *ante el emperador*, 79
— — *y el mendigo*, 89
— *Miguel*, 111, 114, 118
— — *Arcángel hiriendo al dragón*, 82
— *Nicolás de Bari*, 148
— — *de Tolentino salva un navío*, 90
— *Pablo*, 98
— *Pedro*, 56, 57, 65
— — *y san Pablo*, 64
— — *de Púbol*, 104
— *Saturnino*, 98
— *Vicente*, 104
Santa Ana, 98, 117
— *Bárbara*, 108, 162
— — *san Juan Bautista y un donante*, 160
— *Catalina*, 151
— *Isabel de Hungría*, 110
— *Lucía*, 42
— *María Magdalena*, 159, 160
— *Odilia*, 156
— *Perpetua*, 96
— *Ursula*, 97, 105, 108, 114

Santa Verónica, 120
Santas, 120
Santo cartujo, 162
— *Domingo*, 94, 96, 117
— — *de Silos*, 114
— *Entierro*, 118
— *Tomás*, 125
Santos, 136
— *Abdón y Senén*, 112
— *Antonio y Pablo, Los*, 146
— *Clara de Asís, Isabel de Hungría, Luis de Tolosa, Francisco de Asís, Bernardino de Siena y Antonio de Padua*, 148
— *Estanislao*, 152
— *Jorge y Bartolomé presentan a la Virgen al regente de Ausse, Los*, 136
— *Martín y Juan Bautista*, 136
— *Pablo y Tecla*, 96
— *Pedro y Pablo*, 94, 120
SASSETTA, 88-90
SAVONAROLA, 177
SCOTO, Duns, 16-18, 173
SCHERRE, Herman, 63
SCHMIDT, 145, 147
SCHONGAUER, Martín, 130
SCHUCHLIN, Hans, 132
SEDANO, Alfonso de, 117
SEGISMUNDO, 139
SEGOVIA, Juan de, 117
Señor de Bellenares, El, 48
Sepulcro de Antón de Foces, 94
— *de Sancho Saiz Carrillo*, 94
Sepultura, 48
SERRA, 104
— Francisco, 101
— II, Francisco, 102, 106
— Jaime, 101, 102
— Juan, 101
— Pedro, 99, 101, 102
SEVILLA, Juan de, 110
SFORZA, 70
SICILIA, 176
SIENA, Barna, 80
— Guido de, 70
siete gozos de la Virgen, Los, 164
SIFERVAS, Johannes, 61
sinagoga, La, 148
sitio de Wildenstein por los berneses en 1324, El, 148
SLUTER, Claus, 22, 46
SOEST, Konrad von, 120, 121, 124, 126
SOLÁ, Esteban, 113
SOLANA, Juan, 105
— Nicolás, 105
SOREL, Agnés, 49
Speculum, 147, 148
SPICKER, Pierre, 50
STANGE, Alfred, 30, 119, 128, 130, 148
STARNINA, Gerardo, 31, 76, 109
STERLING, Charles, 52, 53
STRIGEL, Bernard, 137
STRYCSKO, Piotr de, 150
STURLUSSON, Snorri, 171
Subida al cielo del alma llevada por ángeles, 94
SUSO, Heinrich, 174

Tabla votiva del rey Luis por la oración de su hija Hedwige en la batalla contra los húngaros, 136
Tablas de Horcajo de Santiago, 109
TARRAGONA, Juan de, 102
TASSO, 23
TAULER, Johannes, 174
TEERSTEEGEN, 129
Tentación de san Antonio, 76
— — — *La*, 90
THIBOUT, 37
THOMAS, 60
THOUZON, 41
TOLEDO, Pedro de, 108
TOMÁS, Santo, 17
— DE AQUINO, Santo, 171, 172
TORRITI, Jacopo, 70
TRAINI, Francisco, 76, 86
Transfiguración, 114
Très belles heures, 44
— — — *du Duc de Berry*, 44
— *riches heures du Duc de Berry*, 44, 45
Tres vírgenes, 152
Trinidad, 130, 136, 153
Tríptico, 125
— *de la Anunciación*, 51
— *de la Crucifixión*, 78
— *de Estonteville*, 61
— *de la Natividad*, 117
— — *de la Virgen*, 82
— *Portinari*, 164
— *de san Jorge*, 112
— *de los santos Pedro mártir, Domingo y Tomás de Aquino*, 82

Flanagann Privatecopie

Tríptico de la zarza ardiente, 52
— *de Wieclawice*, 152
TRISTAN, 61
Triunfo de la muerte, 76
TROYES, Chrétien de, 24, 88, 170
Troylus and Criseyde, 64
TYLER, Walt, 174

UCCELLO, Paolo, 80, 90
Última cena, 156, 162, 166
— — *La*, 123
URBANO IV, 69, 172

VALKENBERG, Johannes von, 119
VALLS, Domingo, 102
VANDETAR, Jean de, 42
VANNI, Andrea, 82
— Lippo, 82
VASARI, 109
VECCHIETTA, 90
VENEZIANO, Antonio, 76
— Lorenzo, 86
— Paolo, 84
VERGÓS, 113
VERHANNEMAN, Jan, 164
VERIS, Filippolo, 87
— Franco, 87
Verónica, 126
Viaje de los Reyes Magos, 89
VICENTE FERRER, San, 175
Vida de Cristo, 80, 148, 150
— — *y de la Virgen*, 74
— *de la Sagrada Familia*, 132
— *de Moisés*, 143
— *de san Bernardo de Claraval*, 100
— — *Francisco*, 74
— — *Martín*, 80
— — *Pedro*, 87
— — *Silvestre*, 76
— *de santa Catalina*, 84
— — *Colomba*, 84
— — *Etelreda*, 64
— *de la Virgen*, 71, 87, 98, 130, 152
Vidas de los santos Juanes, 75
Vidriera del canónigo Thierry, 38
VILATTE, Pierre, 52
VILLACH, Thomas de, 137
VILLENA, Enrique de, 176
VIOLANTE DE BAR, 30, 174
Virgen, 74, 80, 82, 84, 87, 97, 102, 115, 120, 137, 142, 150, 152
Virgen con ángeles, 46
— *de la Antigua*, 108
— *Beistegui*, 48
— *dels consellers, La*, 107
— *de las fresas*, 122
— *del Coral*, 108
— *y el Ecce Homo*, 141
— *de humildad*, 40
— *de la leche*, 82, 102, 106
— *Majestad*, 70
— *de la Misericordia*, 52, 82
— *de las nieves, La*, 89
— *sobre nimbo radiante*, 136
— *con el Niño*, 36, 42, 91, 98, 122, 164
— — — *del canciller Rolin, La*, 162
— — — *entre los santos Francisco y Juan Evangelistas*, 82
— — — *los santos Donaciano, Jorge y el canónigo Van der Paele, La*, 162
— — — *y ángeles*, 49
— — — *La*, 59
— *y Niño*, 142
— — *entre las santas vírgenes, La*, 166
— — *rodeados de ángeles*, 50
— *y el Niño, La*, 55, 66, 70, 75, 160, 162
— *de los Remedios*, 108
— *de Rocamador*, 108
— *de la Rosa*, 108
— *del rosal*, 87
— — *La*, 128, 132
— *del Rosario de la familia Leszynsky*, 152
— *Rucellai*, 78
— *con san Francisco*, 70
— *y san Juan, La*, 160
— — *Pedro, La*, 147
— *y santa Isabel hilando, La*, 122
— *de todos los santos, La*, 75
— *del traje de espigas*, 130
— *de las violetas, La*, 128
Vírgenes fatuas, 133
— *con el Niño*, 105
— *prudentes*, 133
VISCONTI, 70, 173, 175
— Galeazzo, 86
Visión de san Bernardo, 76
Visitación, 160, 162
Vista de una ciudad, 75, 82
VITRI, Philippe, 173

VOGELWEIDE, Walter von der, 171
VORAGINA, Jacques de, 172

WALSINGHAM, William de, 61
WASSENHOVE, Joos van, 166
WENCESLAO, 139, 142
— III, 139
WEYDEN, Van der, 29, 128, 129, 130, 148, 158-160, 162, 164
WITZ, Konrad, 128, 130, 136, 145-148, 159
WLADISLAO de Polonia, 139

WORRINGER, 13, 14, 15, 16, 17, 168
WURMSTER, Nikolaus, 143

XIMÉNEZ, Miguel, 114

YORK, Tomás de, 171

ZAMORA, Sancho de, 117
ZARAGOZA, Lorenzo, 106
ZEVIO, Stefano da, 87
ZOARTIGA, Bonanat, 105

BIBLIOTECA POPULAR · CANET DE MAR ·